EX LIBRIS

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/edificesderomemo01leta

ÉDIFICES
DE
ROME MODERNE.

DU MÊME AUTEUR

PLAN TOPOGRAPHIQUE DE ROME.

Cette planche, à l'exécution de laquelle ont coopéré neuf graveurs habiles,
est ornée de groupes de monuments et de statues
terminés au burin.

PRIX : NEUF FRANCS.

PARIS. — TYPOGRAPHIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET Cie, RUE JACOB, 56.

ÉDIFICES

DE

ROME MODERNE

OU

RECUEIL

DES PALAIS, MAISONS, ÉGLISES, COUVENTS,

ET AUTRES MONUMENTS PUBLICS ET PARTICULIERS LES PLUS REMARQUABLES

DE LA VILLE DE ROME,

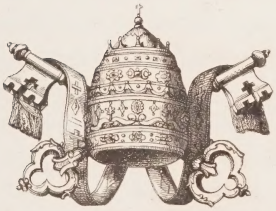
DESSINÉS, MESURÉS ET PUBLIÉS

PAR P^e. LETAROUILLY,

ARCHITECTE.

Terrarum dea... cui par nihil et nihil secundum.

FRONT. DE AQUAD.



Déesse de la terre... à qui rien n'est comparable et dont rien n'approche.

PARIS,

BANCE, ÉDITEUR,

13, RUE BONAPARTE,

EN FACE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS.

M DCCC LVII.

Droit de reproduction et de traduction réservé

OVERSIZE

NA
1120
L64
1857
text

THE GETTY CENTER
LIBRARY

NOTICE

SUR LA VIE ET LES TRAVAUX

DE

P. M. LE TAROUILLY

Les longs travaux ne lassent pas la persévérance humaine; mais trop souvent la brièveté de la vie prive ceux qui s'y dévouent d'en recueillir les fruits. Cette destinée a été celle de l'auteur de la publication des Édifices de Rome moderne. C'est lorsque, après trente-cinq ans d'un labeur constant et de soins assidus, touchant au terme de cette vaste entreprise, il recevait les dernières planches des graveurs et il écrivait les dernières lignes de son texte, que la mort est venue le frapper et lui enlever cette juste satisfaction, cette joie grave qu'éprouve l'homme en voyant accomplie l'œuvre de ses patients efforts. Et aujourd'hui, en tête de ce monument terminé, qui devait simplement porter son nom, nous venons attacher, comme une inscription funéraire, quelques lignes destinées à dire quelle fut la vie du laborieux artiste.

Paul-Marie LE TAROUILLY naquit à Coutances, le 8 octobre 1795. Sa famille était honorable. Son père, officier d'état-major avant la Révolution, fut nommé directeur des hôpitaux militaires de Rennes; il quitta ensuite la carrière mili-

taire pour se livrer au commerce, et se fixa définitivement dans cette ville. Capable, doué d'énergie et d'une rare activité, il put, à force de travail, élever convenablement une famille nombreuse, faire donner à ses dix enfants une instruction solide ; comme il leur transmit les principes plus précieux encore et leur donna le bon exemple de la probité et des vertus domestiques. Ses fils ont tous conquis des positions honorables.

Paul Le Tarouilly, l'aîné de ses enfants, fit avec succès ses études au lycée de Rennes. En 1814 il vint à Paris, où il acheva, sous M. Dinet, inspecteur général, ses cours de mathématiques spéciales, pour se présenter au concours de l'École polytechnique. Il désirait entrer dans le génie militaire, où l'appelait son parent le général Treussart; mais la paix, qui allait désormais paralyser l'avancement, lui fit adopter une autre direction et le décida à s'appliquer à l'étude de l'architecture. En 1816, présenté par le baron Mounier, ami de sa famille, il entra à l'atelier de M. Percier; la même année il fut reçu à l'École des beaux-arts, et quatre ans plus tard admis en loge. Vers 1819 il complétait sur le terrain ses connaissances acquises, en suivant, sous M. Baraguay-d'Hilliers, les travaux de reconstruction du théâtre de l'Odéon.

A l'automne de l'année 1820 il partit pour l'Italie, où il devait trouver tout à la fois un aliment nouveau et un but à ses études. Rome et ses édifices, nobles créations du génie des grands architectes de la Renaissance, agirent puissamment sur son imagination impressionnable; il se voua avec l'ardeur de la jeunesse au culte de ces admirables modèles. C'était son existence tout entière qu'il allait engager à la muse aux séductions de laquelle il croyait alors ne s'abandonner que passagèrement.

Le Tarouilly possédait toutes les qualités nécessaires pour réussir dans la pratique active de l'architecture : outre la connaissance de son art et la pureté de goût qu'il avait puisée dans l'enseignement de M. Percier, et qu'avaient affermie ses méditations sur les œuvres des architectes romains; outre son activité naturelle et son amour du travail, il avait de l'entregent et de hautes relations; il était d'un commerce agréable; sa physionomie animée était sym-

pathique, et il eût aisément, s'il l'eût voulu, étendu le cercle de ses relations utiles et poussé rapidement sa fortune, comme l'ont fait plusieurs de ses condisciples; mais, au lieu de se jeter comme eux dans le tourbillon des affaires, il s'est absorbé dans l'importante publication qui fut la passion et le but de sa vie. Il ne s'en est laissé distraire que par quelques travaux qu'il a exécutés comme architecte du gouvernement ou pour sa famille et ses amis.

A son retour d'Italie, en 1824, il fut nommé inspecteur des travaux du ministère des finances, qui s'élevait alors rue de Rivoli. Plus tard il fut attaché en la même qualité aux travaux de la place de la Concorde, puis à ceux des nouveaux bâtiments de l'Observatoire. Enfin, en 1834, il fit un projet de restauration et d'agrandissement du Collége de France, qui fut adopté; l'exécution lui en fut confiée, et il fut nommé architecte en chef de cet établissement; fonction qu'il a conservée jusqu'à sa mort. Les bâtiments du Collége de France, construits en 1774 par Chalgrin, étaient devenus insuffisants pour le nombre des cours et l'affluence des élèves. Le Tarouilly dut modifier les distributions intérieures, consolider certaines parties, disposer de nouvelles salles de cours, un cabinet pour recevoir la riche collection de physique; et, en se raccordant sur les constructions existantes, il a ajouté latéralement deux pavillons destinés à contenir de nouveaux amphithéâtres. Entre ces deux pavillons il a ménagé une cour, ouverte sur la rue Saint-Jacques, et il l'a fermée au fond par un élégant portique, qui sert à les relier. Ce portique communique par trois arcades avec une autre petite cour intérieure, et par celle-ci avec la partie ancienne de l'établissement. A l'extérieur les pavillons, dont l'un forme le prolongement de la façade sur la place Cambrai, continuent, comme cela devait être, l'ordonnance grave et triste adoptée par Chalgrin; mais les façades intérieures et le portique dessinés par Le Tarouilly forment, par le bon choix et la précision de leur ornementation, un ensemble d'un aspect plus riant, plus attique et mieux en rapport de convenance avec la destination, non-seulement scientifique, mais encore littéraire de l'établissement. L'entrée et les façades des bâtiments anciens sur la grande cour pourraient aussi bien convenir à un hôpital; la petite cour sur

la rue Saint-Jacques est au contraire une véritable entrée d'académie; et encore n'a-t-elle point jusqu'ici reçu le complément de décoration que Le Tarouilly se proposait de lui donner, en plaçant des statues dans les niches préparées latéralement, et au-dessous de celles-ci des tables de bronze où devaient être inscrits les noms des professeurs du Collége de France depuis l'origine de cet établissement jusqu'à nos jours. De mesquines susceptibilités, tout à fait en dehors des conditions artistiques, ont fait écarter jusqu'ici ces projets d'inscriptions.

Toute cette disposition architecturale donne la mesure du goût que Le Tarouilly eût apporté dans l'exécution de constructions publiques, s'il avait été plus souvent mis à même de produire. L'eût-il fait d'ailleurs, son nom n'aurait eu probablement qu'un retentissement éphémère, tandis qu'il reste à tout jamais attaché au monument durable élevé par lui à la glorification des architectes romains.

C'est dans l'année 1821 qu'il commença ses dessins d'après les édifices de Rome moderne. Il explique dans son discours préliminaire (page 4) pourquoi il a choisi pour objet de ses études les monuments modernes de préférence à ceux légués par l'antiquité : « Les monuments de la Renaissance, » dit-il, « moins connus et enfants d'un âge plus rapproché du nôtre, étaient destinés à satisfaire à des usages ou à des besoins plus conformes à ceux de notre époque; leur application devenait conséquemment plus directe et plus facile. » En s'attachant à l'architecture des XV^e^, XVI^e^ et XVII^e^ siècles, Le Tarouilly n'a pas voulu limiter son choix aux seules productions de premier ordre. Partout où il rencontrait une disposition habile, ou seulement un motif ingénieux, un détail remarquable, il le recueillait en tout ou en partie. Au début de son travail, du reste, il n'avait pas l'intention de lui donner le développement considérable qu'il a acquis; mais entraîné par l'accueil favorable fait à ses premières planches, il se détermina à le livrer à la publicité, sur les instances de M. Percier, séduit par la richesse de son portefeuille, par le soin et l'exactitude consciencieuse apportés à l'exécution de ses dessins. Dès lors il se consacra entièrement à cette vaste entreprise. De nouveaux séjours faits à Rome en

1831-1832 et en 1844-1845 furent employés par lui en études laborieuses et en recherches actives et habilement dirigées, qui le mirent en possession d'une abondante et précieuse moisson de matériaux. Ce qui leur donne un prix inestimable pour les architectes, c'est la rigueur des mesures et la scrupuleuse attention avec laquelle a été fait le relevé des cotes. D'un autre côté, l'extrême correction que Le Tarouilly s'efforçait d'obtenir dans ses dessins, il l'exigeait des graveurs. Comme il ne laissait rien à une interprétation douteuse, il voulait retrouver dans les gravures la précision et le sentiment du dessin, la netteté du trait et la finesse des détails. Les bons graveurs d'architecture manquaient quand il commença son travail; par ses exigences envers eux et par la perfection des dessins qu'il leur livrait, il stimula les efforts et provoqua l'habileté; sous ce rapport il a fait faire de véritables progrès à l'art du graveur d'architecture; il suffit pour s'en assurer de comparer les planches de son ouvrage avec celles des publications antérieures à la sienne.

Non-seulement la beauté de l'exécution ne s'est pas démentie pendant le cours d'une aussi longue publication, mais encore l'intérêt a été croissant de volume en volume. Dans chacun des trois volumes de planches, au milieu d'un choix varié d'édifices religieux et civils, Le Tarouilly choisit une œuvre capitale, pour en faire l'objet d'une étude beaucoup plus étendue. Tels sont, dans le premier volume, le palais de la Chancellerie, qui comprend 12 planches; dans le second, le palais Farnèse (25 planches) et la villa Giulia (17 planches); dans le troisième, les palais Massimi (24 planches) et la basilique Sainte-Marie-Majeure (9 planches).

Au nombre des documents les plus intéressants de l'ouvrage il faut compter quelques restitutions d'après des dessins manuscrits des grands architectes romains; nous citerons entre autres la porte du palais de la Chancellerie et celle de S. Lorenzo in Damaso, retrouvée dans les manuscrits de Bramante. Ces dessins originaux, soigneusement consultés par Le Tarouilly, comme nous le dirons tout à l'heure, lui ont fourni des éléments de comparaison à l'aide desquels, familier comme il l'était avec le style des maîtres, il a pu parfois interpréter

avec bonheur certaines dispositions et résoudre des questions obscures d'attribution d'auteur. Il est digne de remarque aussi que plusieurs monuments décrits et gravés par lui ont été détruits et n'existent plus que dans son ouvrage.

Il publia en 1841 un plan général de la ville de Rome, destiné à précéder le recueil de planches et au moyen duquel on peut trouver aisément l'emplacement des édifices décrits. Ce plan, qui est un chef-d'œuvre de gravure, demanda cinq années de travail et exigea des dépenses considérables. Sa grande précision a été utile au génie militaire, qui s'en est servi pendant le siége de Rome.

En même temps que le studieux architecte donnait ses soins à la belle exécution des dessins et des gravures, il rédigeait de brèves notices contenant l'historique et l'examen critique de chaque monument. Grâce à ses recherches assidues, il a pu se procurer pour plusieurs édifices des documents inédits intéressants pour l'histoire de l'art. Un juge compétent, M. Mérimée, appréciait ainsi ces notices, il y a quelques années, dans la *Revue des Deux-Mondes* : « Il y a dans les remarques de M. Le Tarouilly sur les maîtres une convenance parfaite et un ton de bonne compagnie trop rare aujourd'hui pour qu'on le passe sous silence... La clarté seule est un immense mérite; il y joint une élégance remarquable; son livre est écrit avec une pureté académique... — Les artistes de la nouvelle École préféreraient, je crois, à cet éclectisme qui préside à tous ses jugements, un choix passionné et des *haines vigoureuses*... Son but n'a point été de régenter l'art; il s'est borné à présenter des exemples avec impartialité, laissant ensuite aux bons esprits à se prononcer librement sur une question suffisamment éclairée. » La dernière partie de ces remarques, il faut le dire, s'adresse au premier volume des Notices. En avançant dans son travail et ayant la conscience de son expérience acquise et de la pureté d'un goût continuellement exercé, Le Tarouilly a plus osé, comme l'attestent plusieurs passages où l'imposante grandeur du nom de Michel-Ange ne l'empêche pas de signaler l'incorrection et la bizarrerie de certaines de ses conceptions. La lecture de ses

Notices ne laisse subsister aucun doute sur les préférences bien déterminées de son goût artistique. S'il professe une juste admiration pour les œuvres des Bramante, des Sangallo, des Vignole, son artiste de prédilection est Baldassare Peruzzi; il le compare à Raphaël à cause des analogies qu'il trouve dans leurs caractères et dans la nature de leurs talents; et il proteste, de toute la puissance de ses sympathies, contre les hasards capricieux de la renommée, qui n'ont pas attaché au nom du grand artiste l'éclat et le retentissement de célébrité qu'il méritait à tant de titres.

Les *Notices historiques et critiques* sur les *Édifices de Rome moderne* sont précédées d'un discours préliminaire et d'un ensemble de renseignements relatifs à la topographie, à la constitution du sol de Rome, au Tibre, aux ponts, aux aqueducs, aux enceintes, à la population de la ville, aux matériaux de construction... Une des parties de ce travail qui mérite d'être particulièrement signalée, c'est la liste des principaux édifices classés suivant la date de leur construction et désignés comme types caractéristiques des styles du moyen âge, de la première et de la seconde époque de la renaissance, des époques de transition à la décadence, de la décadence et du XVIII^e^ siècle, temps d'imitation et de théories indécises.

L'auteur se proposait de terminer son ouvrage par des considérations générales sur l'architecture, sur les principes qui ont fait sa force aux belles époques de l'art, et sur les tendances que manifestent les théories et la pratique de notre temps. Là, conciliant le respect pour les nobles traditions du passé avec les modifications nécessaires amenées par le changement des mœurs et des habitudes, et tout en admettant qu'on laisse la voie ouverte aux innovations originales, il eût cherché à fixer les limites des écarts. Il se fût sévèrement élevé contre les mauvais entraînements de l'art facile et improvisé, contre la légèreté superficielle et les incohérences, contre la surcharge d'ornementation pléthorique dont les plus importants monuments publics de notre temps montrent des exemples si déplorables, qui semblent vouloir justifier les extravagances de l'architecture mercantile appliquée aux constructions particulières. Avec l'autorité que devaient

lui donner ses travaux, il eût adressé d'utiles conseils aux jeunes architectes; il se fût efforcé de leur inspirer la foi dans la vertu de l'étude. Les invitant à méditer les grands modèles, il leur eût fait bien comprendre que jamais le luxe d'une ornementation superflue, quelque bien exécutée qu'elle soit, ne peut masquer le vide de la pensée d'ensemble et le manque d'étude; et que les qualités fondamentales pour la beauté de l'architecture sont le juste sentiment des proportions, la convenance, le style et le goût. Il est regrettable que son ouvrage ait été privé de ce résumé judicieux, dont il nous a quelquefois entretenu, mais sur lequel il n'a laissé que des fragments incomplets.

Des regrets bien plus graves encore s'adressent à un autre travail que Le Tarouilly n'a pas eu le temps de mettre au jour : La basilique de Saint-Pierre et le palais du Vatican. Il se proposait de donner aux dessins consacrés à reproduire ce vaste ensemble tout le développement que sa richesse et son importance comportent. Embrassant son sujet dans toute son étendue, il voulait, remontant jusqu'aux premières années de l'ère chrétienne, retracer l'histoire de cette partie de la ville de Rome lorsqu'elle était occupée par les jardins et le cirque de Néron, qui plus tard cédèrent la place à la basilique de Constantin; comme sur l'emplacement de celle-ci devait s'élever, après bien des siècles, la basilique moderne du monde chrétien. C'est surtout dans l'histoire si compliquée et si confuse de la construction de Saint-Pierre qu'il se fût attaché à mettre de l'ordre et de la clarté au moyen d'une discussion approfondie des diverses phases par lesquelles la firent passer les changements de règne des papes, la succession des différents artistes, les variations fréquentes du plan général et les modifications particulières définitives qui l'ont transformé. « On assure, » dit M. Adolphe Lance dans une notice écrite par lui sur l'auteur de ce recueil, « que, grâce aux découvertes faites par Le Tarouilly dans les principales bibliothèques d'Italie, bien des erreurs accréditées de nos jours sur les artistes et sur leurs œuvres eussent été dissipées par cette publication. » Outre la suite des plans adoptés et modifiés, il eût donné — et cette partie de son travail est terminée — la série complète des projets des divers architectes, parmi lesquels ceux des deux Sangallo (Giuliano

et Antonio) se présentent avec une fécondité d'invention et une variété de dispositions extraordinaires.

Le Vatican, cette immense réunion de palais, ce dédale de salles, de galeries, de chapelles, de musées, de cours, de jardins,... eût déroulé là toutes ses richesses, inventoriées par un seul et même artiste, interprétées d'une manière uniforme, et rassemblées dans un seul recueil, tandis qu'il faut en aller chercher les descriptions partielles dans divers ouvrages volumineux, rares et anciens. Le travail de Le Tarouilly sur Saint-Pierre et sur le Vatican est déjà fort avancé. Dans les trois dernières années de sa vie, comme si une voix secrète lui eût dit de se hâter, il s'y était livré avec une passion toute juvenile; il y consacrait toutes ses ressources disponibles : aussi plusieurs planches sont-elles déjà gravées; un grand nombre de dessins sont terminés; une partie très-considérable de l'ouvrage est préparée en maquettes, qui dépassent cent cinquante; enfin certaines parties, telles que la *Villa-pia*, sont achevées et prêtes à être publiées. Au sujet de cette dernière création si originale nous ferons une observation, qui est également applicable au palais Massimi. Ces deux merveilles des architectes Pirro Ligorio et Baldassare Peruzzi avaient déjà été publiées par des artistes français pleins de talent. Toutefois Le Tarouilly ne pouvait les omettre dans son ouvrage destiné à embrasser la totalité des édifices modernes les plus remarquables de Rome; mais, tout en profitant des travaux de ses devanciers, il s'imposa de les reprendre à nouveau, d'en compléter à son point de vue l'étude sur le terrain, de présenter les monuments sous de nouveaux aspects et d'en reproduire les détails avec un soin plus minutieux. Si nous n'étions retenu par un sentiment de réserve et de discrétion, nous pourrions citer ici de précieux témoignages de ses confrères, expressions spontanées du plaisir que leur avaient causé la nouveauté d'intérêt et les riches développements donnés par lui à un sujet qu'ils croyaient épuisé. Nul, du reste, n'avait plus droit que Le Tarouilly à une appréciation impartiale de ses travaux, car nul artiste n'eut une plus grande bienveillance naturelle; il jouissait des succès de ses confrères, et nous l'avons souvent entendu déplorer, soit les exigences fâcheuses et les

entraves imposées à leur talent, soit les défaveurs imméritées de l'opinion dont il les voyait victimes.

« Il nous reste à parler, » dit M. Adolphe Lance, « d'un autre ordre de travaux qu'une corrélation directe rapproche d'ailleurs de ceux que nous venons de mentionner, et qui même peuvent en être considérés comme le complément. Nous voulons parler d'un recueil considérable de dessins et de manuscrits de ces vieux maîtres italiens pour lesquels Le Tarouilly professait une si grande admiration. Le savant artiste, qui n'avait d'abord considéré ces pièces que comme des documents à consulter pour ses travaux, avait fini par s'y intéresser pour elles-mêmes, les recherchant curieusement, les recueillant partout avec amour, et souvent à grands frais, dans les bibliothèques, chez les amateurs, dans tous les recoins de l'Italie. Il s'était épris pour toutes ces précieuses paperasses d'une véritable passion de collectionneur, mais de collectionneur intelligent. Le Tarouilly a classé méthodiquement les innombrables pièces qu'il a pu ainsi se procurer et dont les dessins seuls remplissent trois portefeuilles in-folio. Après avoir rassemblé toutes ces richesses littéraires et artistiques, son projet était de les publier un jour, afin d'en faire partager les jouissances aux amis des arts ; mais pour cela encore il avait compté sur un avenir qui ne lui appartenait pas. On devine tous les précieux renseignements qui doivent être contenus dans cette collection inédite et tous les services qu'ils pourraient rendre. »

« Espérons que le gouvernement ne voudra pas laisser retomber dans l'oubli, d'où cet artiste les avait si laborieusement retirés, ces documents ignorés encore du public, et tous ces précieux matériaux qu'il ne s'agit plus aujourd'hui que de mettre en œuvre. »

On voit avec quelle passion persistante Le Tarouilly ramenait toutes ses pensées au but unique de ses études. Encore n'avons-nous pas épuisé la liste de ses travaux et de ses projets : il avait entrepris, il y a une vingtaine d'années, une réduction à l'eau forte des vues de Piranesi, et ces gravures, d'une exécution soignée et d'un format commode, devaient servir, avec une série de plans

également gravés, à illustrer une publication sur Rome, pour laquelle il espérait un succès populaire, interdit aux grandes publications spéciales d'architecture. Il se proposait, par cette description de Rome, d'initier le public à son culte et à ses admirations, et il pensait trouver dans la vente de cet ouvrage des ressources pour l'achèvement de publications plus importantes et plus dispendieuses. Mais cette entreprise elle-même devait entraîner bien des dépenses avant de pouvoir être menée à fin; il fallut l'ajourner, quoique déjà fort avancée, et depuis lors elle n'a pas été reprise.

Nous venons de dire quels furent les travaux accomplis ou seulement commencés et projetés par Le Tarouilly. Si l'on songe que son seul ouvrage terminé des *Édifices de Rome moderne* ne compte pas moins de 355 planches in-folio, de la plus belle exécution, dues aux graveurs les plus habiles, et que les dessins qu'elles ont reproduits furent exécutés eux-mêmes avec un fini et une perfection inusités jusque-là, on se fera facilement une idée des frais considérables d'une pareille publication. La liste des souscriptions, publiée en tête du volume, fait connaître quels encouragements il reçut du gouvernement. Malgré cette aide, Le Tarouilly dut engager dans son entreprise ses ressources personnelles. Ses habitudes sobres et modestes, son éloignement des plaisirs du monde, où cependant il était si bien accueilli, lui rendirent plus légers ces sacrifices. Sa vie, absorbée dans une contemplation unique, fut une vie d'abnégation. Elle eut cependant ses moments de vive jouissance : quand il parvenait à découvrir l'auteur inconnu d'un monument, quand il trouvait l'explication d'une divergence de style, quand il obtenait une bonne projection de perspective, quand il recevait du graveur une planche bien réussie... Mais il y eut surtout pour lui une époque de véritable enchantement, de joie enivrante, telle qu'en éprouvent seuls les vrais artistes : ce fut lorsqu'il eut pour la première fois communication des manuscrits conservés dans les bibliothèques du Vatican, de Sienne, de Florence, et que, dans un recueillement religieux, il put surprendre le premier jet de la pensée des grands architectes de la Renaissance, en deviner le sens et retrouver dans des fragments, quelquefois à peine indiqués, leur destination et leurs rapports.

Mais si ces plaisirs purement intellectuels rencontraient en lui une imagination si heureusement émue, sa sensibilité fut mise à de rudes épreuves. Cette publication, résultat d'un long et patient dévouement, dont les matériaux avaient été recueillis dans ses divers voyages à force de recherches pénibles et de soins, cette œuvre qu'il poursuivait depuis tant d'années avec une passion opiniâtre et une surveillance minutieuse que rien ne pouvait ni distraire ni faire fléchir, une contrefaçon belge allait lui en enlever les fruits. Vol éhonté, s'exerçant alors avec tous les priviléges d'une industrie patentée, protégée par les mêmes lois qui réprimaient le plus léger détournement de la misère et de la faim! Vol à l'intelligence, lâche et doublement odieux! L'escroc ne vous prend que votre argent, le voleur vous dévalise une fois; mais la contrefaçon est le vol permanent : elle vous prend non-seulement vos labeurs, votre argent, mais encore votre réputation, en substituant à vos travaux des produits inférieurs qu'elle répand sous votre nom. Elle vous dépouille, et elle vous défigure et vous calomnie! Les livraisons successives de son ouvrage, qui coûtaient à Le Tarouilly des années de travail et des dépenses considérables, à peine arrivées à Bruxelles, étaient transportées sur pierre lithographique en quelques instants et à peu de frais; et de là, se répandant à bon marché en Europe, elles restreignaient de plus en plus la vente de l'édition originale, causant ainsi à l'auteur des pertes d'autant plus fâcheuses, que, par la nature même de cette publication artistique, le placement en est naturellement assez limité. La situation menaçante et désastreuse faite au laborieux architecte par cette piraterie, contre laquelle il n'y avait de refuge devant aucune justice humaine, fut pour lui une source de tourments qui altérèrent sa santé et ont abrégé sa vie. Il fit de vains efforts pour sauvegarder, sinon ses intérêts, du moins l'avenir de son œuvre, car c'était là surtout ce qu'il avait à cœur. De guerre lasse, il en vint à vouloir ajourner indéfiniment la publication des livraisons terminées, jusqu'à ce que la loi internationale se fût mise au niveau de la moralité commune; car autrement il était l'ouvrier non gagé, le serf de la contrefaçon.

Au milieu de ces tristes épreuves des dernières années de sa vie, il reçut du

moins une récompense honorifique bien méritée. Ses amis, ses camarades sollicitèrent à son insu et obtinrent pour lui la croix de la Légion d'honneur. Il avait alors cinquante-huit ans. Dans la retraite profonde où s'écoulait sa vie modeste et occupée, il élevait avec amour un monument à son art et ne songeait pas à faire valoir ses titres. D'autres préoccupations le captivaient d'ailleurs.

Le champ de ses études s'était encore étendu. En même temps qu'il poursuivait la publication du dernier volume de son grand ouvrage, il préparait celle de la basilique de Saint-Pierre et du palais du Vatican. Mais sa santé, si longtemps parfaite, commença à fléchir. Elle avait déjà reçu des atteintes à son dernier voyage à Rome, par suite de fatigues, souvent excessives, et d'une grande tension d'esprit; les soucis causés par la contrefaçon de son ouvrage achevèrent d'exercer une action funeste sur son organisation nerveuse, très-impressionnable. C'est là qu'il devait être frappé. Pendant les derniers mois de sa vie il put constater l'affaiblissement de ses facultés et en avoir jusqu'à la fin l'amer sentiment; car elles s'altérèrent, mais ne s'éteignirent pas entièrement. Le travail lui fut interdit, et il alla en Bretagne chercher le repos d'esprit au milieu de sa famille et de ses amis. Mais les soins les plus affectueux ne purent triompher de son inquiétude maladive et de cette sorte de nostalgie qui ramenait incessamment sa pensée vers ses travaux habituels. Quelque affaibli qu'il fût, il voulut revenir à Paris; il éprouva de nouveau un moment de satisfaction quand il se retrouva entouré des sujets familiers de ses études. Mais bientôt, sous les progrès du mal, il comprit la nécessité de restreindre ses projets trop vastes et de se soumettre à la dure abstinence du travail. Alors ses espérances se tournèrent encore vers l'Italie, vers cette ville de Rome qu'il avait tant aimée : il forma le projet d'aller après l'hiver s'y ranimer sous les chaudes caresses de sa température, en même temps qu'il récréerait son esprit par des contemplations inactives et paisibles. Peut-être y recouvrerait-il la santé? Peut-être pourrait-il reprendre ses travaux et donner à son recueil des *Édifices de Rome moderne*, dont les dernières planches se gravaient, le riche complément qu'il

lui destinait. Mais cette perspective était encore lointaine ; pour tromper les heures, aidé d'un de ses élèves, il mettait en ordre ses dessins et ses manuscrits ; Le Tarouilly se livrait encore à cette tâche, qui était pour lui une distraction, quelques heures avant sa mort, arrivée le 25 octobre 1855. Il était âgé de soixante ans.

Telle a été la carrière de cet artiste laborieux et modeste qui, pendant trente-cinq ans, a poursuivi la réalisation d'une pensée unique. Son seul travail publié, le recueil des *Édifices de Rome moderne,* suffit pour attacher une juste célébrité à son nom. « Il faut le placer, » dit M. Adolphe Lance, « au premier rang parmi les meilleurs recueils publiés sur les monuments de l'Italie. » L'estime de ses confrères et les éloges flatteurs des artistes étrangers témoignent de la valeur de cet important ouvrage. Un article publié en Angleterre, quelques jours après sa mort, dans un journal spécial de l'architecture (*the Builder*), n'a fait que confirmer la haute considération dont jouissait l'auteur en ce pays. Il y avait fait un voyage en 1841 pour visiter les bibliothèques, et il y fut accueilli avec un honorable empressement par la Société des Architectes et par les plus distingués d'entre eux. Un jour, — on nous permettra de rapporter cette particularité, — il rendait visite à l'un des éminents architectes de Londres ; ne pouvant espérer de faire répéter son nom par un domestique anglais, il lui remit sa carte, pour qu'il l'annonçât. Aussitôt il vit venir au devant de lui le maître de la maison, qui, lui prenant la main avec une cordialité gracieuse, le conduisit silencieusement à sa bibliothèque, et lui montra le premier volume des *Édifices de Rome*, en lui disant simplement : « Vous voyez : il est usé ; il m'en faut un autre. »

Le Tarouilly, — et il exprime souvent cette pensée, — a eu pour but principal d'être utile aux architectes. Son désir et ses prévisions n'ont point été trompés : le recueil des *Édifices de Rome moderne* est devenu un manuel que l'on consulte souvent et toujours avec fruit.

Il en serait de même, sans aucun doute, du recueil qu'il préparait sur la Basilique Saint-Pierre et le Palais du Vatican et de celui des Manuscrits des archi-

TECTES ROMAINS. Espérons qu'ils ne seront point perdus pour le public. Un des frères de Paul Le Tarouilly, président du tribunal de commerce à Rennes, associé depuis longtemps par son amitié et son dévouement à ses travaux, en apprécie trop bien la portée pour les laisser tomber dans l'oubli. Il sait que ce serait priver la mémoire de son frère d'une part de célébrité qui lui était promise, et il accepte comme un devoir pieux la tâche difficile de les publier; mais l'entier désintéressement avec lequel il veut se consacrer à cette entreprise serait peut-être insuffisant; et il est à désirer qu'il puisse recevoir l'aide nécessaire pour en assurer la prompte exécution.

Si ces derniers ouvrages, si intéressants, arrivent au jour, ils formeront avec les ÉDIFICES DE ROME MODERNE l'ensemble le plus complet sur la belle époque de l'architecture romaine depuis la renaissance; et l'Italie devra confondre dans sa reconnaissance avec les noms de quelques-uns de ses enfants celui de l'artiste français qui aura réuni avec un soin si religieux ces titres glorieux de son passé artistique; moisson si bien faite, qu'après lui il ne restera plus qu'à glaner.

LISTE DES SOUSCRIPTIONS.

SOUSCRIPTIONS PUBLIQUES.

Ministère d'État	40	exemplaires.
Ministère de l'instruction publique	75	—
Ministère de la guerre	1	—
École polytechnique	1	—
École des ponts et chaussées	1	—
Bibliothèque impériale du Louvre	6	—
Bibliothèque de l'Institut	1	—
Bibliothèque de la ville de Rennes	1	—

SOUSCRIPTEURS FRANÇAIS.

MM.	Agnan-Boucher (Saint-)	architecte	Paris.
	Aguettant	architecte-voyer de la ville	Lyon.
	Bachimont fils	—	Paris.
	Barre	—	Rouen.
	Baralle (de)	—	Cambrai.
	Bastien	—	Paris.
	Belle	—	Paris.

Belin	architecte		Dijon.
Bertrand	—		Paris.
Bissuel (J. P.)	—		Lyon.
Boulanger (Henri)	—		Troyes.
Bourla	—		Paris.
Bresson	—		Lyon.
Brouty (Charles)	—		Paris.
Bruyant	—		Saint-Dié.
Burna	—		Paris.
Cailliat (Victor)	—		Paris.
Cailloux	—		Paris.
Chabrol	—	du gouvernement	Paris.
Charpentier (Isidore)	—	—	Paris.
Chauvet	—		Paris.
Chenavard	—	du gouvernement	Lyon.
Courtin	—		Paris.
Dardel	—	du gouvernement	Lyon.
Debayser	—	de la ville de	Boulogne-sur-Mer.
Degeorge	—		Paris.
Delacroix	—	du dépt et de la ville de	Besançon.
Delarue	—		Paris.
Delarue	—	du département	Le Mans.
Demangeat	—		Paris.
Destailleurs	—		Paris.
Dodin (Charles)	—		Montmartre (Seine).
Duplay	—		Paris.
Duphot (H.)	—		Bordeaux.
Epellet	—		Paris.
Fedel (Victor)	—		Paris.
Fontaine	entrepreneur de plomberie		Paris.
Frechot (Atys)	architecte		Paris.
Froelicher	—		Paris.
Gisors (de)	—	membre de l'Institut	Paris.
Gouion	—		Strasbourg.

Grillot	architecte	Épinal.
Grillot	—	Nancy.
Guénepin		Paris.
Hersent	—	Paris.
Hôtelard	—	Lyon.
Isabelle	— du gouvernement	Paris.
Jay	— —	Paris.
Jouffroy	— du département, etc.	Avignon.
Lacornée	— du gouvernement	Paris.
Lebas	— membre de l'Institut.	Paris.
Lecointe	— du gouvernement.	Paris.
Lemaitre	—	Paris.
Leray	—	Rennes.
Lesueur	— membre de l'Institut.	Paris.
Leturc	entrepreneur de maçonnerie.	Paris.
Lincelle	architecte	Paris.
Malpièce	—	Paris.
Martin	— du département.	Marseille.
Meunié	— du gouvernement.	Paris.
Miaille	—	Bordeaux.
Pellechet	— du gouvernement.	Paris.
Peltier fils	—	Paris.
Pinchaud	—	Dijon.
Plujaud	—	Bordeaux.
Rabineau	prof. en chef à l'école industr. de	Nantes.
Ramand	architecte	Paris.
Raoul-Rochette	— membre de l'Institut.	Paris.
Renaud (Ed.)	— de la ville et des hospices.	Paris.
Révilliot	—	Paris.
Richelot	—	Reims.
Rohault de Fleury	— du gouvernement.	Paris.
Scheult	— du département.	Nantes.
Simonet	entrepreneur	Paris.
Tavernier	architecte	Paris.

Tendron	architecte	Angers.
Tessier	—	Paris.
Thierry	—	Paris.
Veugny (Charles)	—	Paris.
Vincent (Jules)	—	Paris.
Viot		Provins.
Visconti	— membre de l'Institut.	Paris.
Weyer	arch. de la direction des douanes, etc..	Strasbourg.

SOUSCRIPTEURS ÉTRANGERS.

Académie de la ville de		Nivelles (Belgique).
Ackinson	architecte	York (Angleterre).
Angell (S.)	—	Londres (Anglet.).
Ashton (H.)	—	Londres (Anglet.).
Banks (Edw.)	—	Wolverhampton (*id.*).
Bellamy (J.)	—	Londres (Anglet.).
Bellini	—	Rome (Italie).
Booth (W.-J.), esquire	—	Londres (Anglet.).
Bossé	—	(Russie).
Boyce (David), esquire	—	Édimbourg (Écosse).
Bunning (J.-B.)	—	Londres (Anglet.).
Canina (commandeur)	—	Rome (Italie).
Cipolla	—	Rome (Italie).
Cokerel	—	Londres (Anglet.).
Davys (Ch.)	—	Londres (Anglet.).
Deman	—	Bruxelles (Belgique).
Donaldson	—	Londres (Anglet.).
Downes (C.)	—	Londres (Anglet.).
Fergusson (James)	—	Londres (Anglet.).
Fietta frères	éditeurs	Bruxelles (Belgique).

Hardwick (P.)	architecte.		Londres (Anglet.).
Hayward (J.)	—		Exeter (Angleterre).
Janssens	—		Bruxelles (Belgique).
Kiok (C.)	—		Steaford (Anglet.).
Lanciani (A^te)	—		Rome (Italie).
Leeds (W.-H.), esquire	—		Londres (Anglet.).
Lockyer (J.-M.)	—		Londres (Anglet.).
Lomnosfki (général)	—		Rome (Italie).
Mesedith (Michel)	—		Londres (Anglet.).
Mestres (D. José O.)	—		Barcelone (Espagne).
Mirri	—		Rome (Italie).
Munt (W.), esquire	—		Londres (Anglet.).
Nelson (C.-C.)	—		Londres (Anglet.).
Palmieri (Giuseppe)	—	des ponts et chaussées.	Naples (Italie).
Payen	—		Bruxelles (Belgique).
Pierroni (Francesco)	—		Rome (Italie).
Pinnethorne (James)	—		Londres (Anglet.).
Poletti (commandeur)	—		Rome (Italie).
Railton (W.)	—		Londres (Anglet.).
Rudd	—		Bruges (Belgique).
Ruggiero (Michele)	—		Naples (Italie).
Smitt		de S. M. B.	Londres (Anglet.).
Sorgente	—		Naples (Italie).
Springle (James)	—		Montréal (États-Unis
Tasson	—		Bruxelles (Belgique).
Vespiguiani (Ch.)	—		Rome (Italie).
Walters (E.), esquire	—		Manchester (Angl.).
Weale (Georges-Jelford)	—		Londres (Anglet.).
Wohlman	—		(Pologne.
Wood (Sancton), M. J. B. A.	—		Londres (Anglet.).
Wright (W.)	—		Londres (Anglet.).
Zecca (Alessandro)	—	des ponts et chaussées.	Naples (Italie).

Libraires français et étrangers . . . . . 160 souscripteurs.

DISCOURS PRÉLIMINAIRE.

But de l'introduction.

Cette introduction a pour objet d'exposer les principes qui m'ont dirigé dans la publication de cet ouvrage, et particulièrement dans le choix des sujets auquel je me suis arrêté. J'ai essayé ensuite de faire connaître par des descriptions sommaires chaque genre des édifices de Rome, et de donner une idée de l'aspect de cette ville par une esquisse de l'ensemble. Enfin j'ai été conduit à présenter des réflexions sur les vicissitudes de l'art, et à rechercher les moyens de rendre plus rare, le retour périodique de ces temps de décadence et d'anarchie, où il cesse d'obéir aux lois du goût et de la raison.

Différence entre l'étude des arts et celle des sciences.

L'étude des arts diffère essentiellement de l'étude des sciences; dans celle-ci, en effet, l'on n'admet pour bases que des axiomes et des faits précis : on pose des principes fixes et on en déduit des con-

séquences; on passe ainsi du connu à l'inconnu, en marchant toujours appuyé sur le raisonnement ou éclairé du flambeau de l'expérience.

Il en est autrement dans les arts d'imagination dont le but est la manifestation du sentiment du beau qui est en nous : ici point de principes absolus et immuables. Le beau, en effet, est susceptible de tant de variété, qu'on ne saurait lui assigner de limites certaines. Il se révèle d'ailleurs à notre sensibilité plus encore qu'à notre intelligence : nous pouvons préciser, discuter les impressions qu'il produit en nous, mais non le saisir lui-même dans son essence. Pour indiquer ce qui constitue le beau en architecture, n'est-on pas réduit à dire qu'il consiste dans l'expression caractérisée des convenances, dans des rapports heureux, dans la pureté des formes, dans l'harmonie des proportions, mots vagues et indécis qu'il faudrait définir et expliquer eux-mêmes? et d'ailleurs n'est-il pas reconnu que la perfection peut s'obtenir de tant de manières, qu'un nombre illimité de chefs-d'œuvre, très-différents les uns des autres, peut résulter d'un même programme, et qu'alors de tels problèmes ayant mille solutions distinctes rentrent dans la classe des problèmes indéterminés?

Difficulté qu'on éprouve à définir le beau.

On ne doit donc pas s'étonner si l'architecture, art qui ne saurait trouver dans la nature un objet réel d'imitation, manque de définitions rigoureuses, de formules d'une application constante et propres à servir de guide à l'artiste incertain au milieu de cette multitude de systèmes qui se sont succédé jusqu'à ce jour (1).

Il est facile de s'apercevoir qu'ici nous n'avons en vue que la partie

(1) On a cherché à assimiler les proportions des édifices à celles des nombres; mais ce système ne me semble avoir aucun fondement raisonnable. Que peut-il, en effet, y avoir de commun entre des rapports purement numériques, et ceux dont l'appréciation n'appartient qu'à nos sens? Il y a là évidemment une fausse application.

On a été mieux inspiré en cherchant à ramener les principes de l'architecture aux règles

artistique de l'architecture : en effet, celle qui résulte de combinaisons raisonnées ou d'observations et de faits constatés par la science, peut toujours se formuler et conséquemment est accessible au travail et à l'étude ; mais pour la partie tout idéale, pour celle qui est appelée à frapper les imaginations, à exercer sur l'âme une sorte de domination, c'est pour celle-là qu'on manque encore et qu'on manquera toujours d'un code complet de principes et de règles.

Le goût doit surtout se former d'après les observations qu'on est à même de faire sur les monuments

Pour suppléer à cette lacune et en l'absence de lois positives et invariables, il convient de recourir à l'observation des monuments et de s'exercer à saisir entre leurs diverses parties, c'est-à-dire, entre les masses et les détails, ces rapports fugitifs, il est vrai, mais pourtant justes et précis ; il faut chercher à pénétrer le mystère de ces formes heureuses et comme privilégiées qui dans un bel ouvrage causent une satisfaction qu'on ne peut analyser, mais dont l'architecte a le sentiment et plus que tout autre l'intelligence. En étudiant avec persévérance les beautés d'un ordre élevé, celles-ci vous deviennent tellement familières, qu'on finit, pour ainsi dire, par se les approprier, et par s'identifier de telle sorte avec elles, qu'en travaillant soi-même sur son propre fonds, on arrive, non pas à les appliquer directement, mais à y puiser, même dans des circonstances très-diverses, d'heureuses et fécondes inspirations.

Avantages de cette étude.

Il y a donc utilité manifeste et nécessité même de recourir aux leçons du passé. Et qu'on n'aille pas croire que cette étude puisse rendre servile, ou mettre des entraves au génie : elle éveille l'imagination de

de la musique. Mais c'était seulement une analogie qu'il convenait d'établir et non une application directe qu'il eût fallu faire. On devait s'attacher uniquement à découvrir, s'il est possible, certaines lois qui seraient pour l'œil ce que les consonnances et les dissonances sont pour l'oreille, et alors le problème des proportions harmoniques se trouvait résolu pour l'architecture.

l'artiste en lui faisant connaître les tentatives heureuses faites avant lui dans le champ immense qu'il explore, et elle ajoute à ses propres idées et à ses lumières. En lui enseignant ce qu'on a produit jusqu'alors, elle ne lui donne pas la mesure du possible, mais elle lui démontre, par les annales de l'art, qu'une main ingénieuse et puissante saura toujours en reculer la limite.

Pourquoi on a choisi des monuments modernes.

Si l'on s'était proposé de former ici un recueil de ce que l'architecture offre de plus éminent et de plus parfait, nul doute qu'il eût fallu donner la préférence aux monuments que nous a légués l'antiquité, et en cela c'eût été suivre une opinion d'une autorité incontestable, celle des grands maîtres des temps modernes, qu'on trouve unanimes pour en recommander l'étude, comme celle qui présente les meilleurs enseignements et comme une mine précieuse et abondante d'inspirations qu'ils ont souvent fouillée eux-mêmes. Les édifices antiques, empreints au plus haut degré d'un caractère de sagesse et de grandeur, offrent en effet les plus utiles comme les plus attachantes leçons. A une admirable simplicité dans l'ordonnance, ils réunissent presque toujours une élégance de détails et une correction de style dont on ne trouve que bien peu d'exemples. Mais tous ces chefs-d'œuvre, d'ailleurs arrivés à la connaissance du public par de nombreux ouvrages, ne peuvent malheureusement être compris que d'un nombre fort limité de lecteurs ; car il faut avoir fait une étude approfondie des usages des anciens, non-seulement pour pouvoir apprécier de tels monuments et les rétablir dans leur intégrité primitive, pour les recomposer enfin avec des débris souvent fort défigurés, mais encore pour être en état de reconnaître et de comprendre cette sagesse supérieure et cette judicieuse intelligence qui les avaient merveilleusement appropriés aux besoins d'une époque si loin de nous. Les monuments de la renaissance, moins connus, et enfants d'un âge plus rapproché

du nôtre, étaient destinés à satisfaire à des usages ou à des besoins plus conformes à ceux de notre époque : leur application devenait conséquemment plus directe et plus facile. D'après ces motifs réunis, notre choix a dû se fixer de préférence sur l'architecture des XV^e^, XVI^e^ et XVII^e^ siècles.

Une considération déterminante pour nous, était non-seulement d'offrir des monuments d'un grand intérêt, mais de présenter des objets qui déjà eux-mêmes étaient l'application d'un système antérieur. On donnait ainsi la mesure de ce qu'il faut entendre par imitation, en montrant de quelle manière des hommes de génie ont su imiter sans être plagiaires, et comment ils sont parvenus à faire passer dans leurs œuvres et à s'approprier les beautés de l'antique, de telle sorte qu'on n'y retrouve plus l'ouvrage, mais l'esprit des anciens.

Pourquoi ceux de Rome.

J'expliquerai maintenant pourquoi j'ai choisi mes exemples plutôt à Rome que dans toute autre ville. Sans doute les beautés de la ville moderne sont loin d'égaler celles de l'ancienne ; mais quelle ville fut jamais, comme la cité antique, placée dans des conditions aussi favorables ! Maîtresse du monde entier, elle pouvait disposer de toutes les existences, les arts de tous les pays étaient devenus ses tributaires, la Grèce, ce berceau des merveilles, n'était qu'une de ses provinces, et ses artistes les plus illustres étaient au nombre de ses esclaves.

Toutefois, quoique la ville moderne n'offre ni autant de richesses, ni autant de splendeur, bien qu'on y trouve plus rarement des productions aussi nobles, un goût aussi pur et aussi élevé, du moins c'est encore celle où l'on rencontre le plus fréquemment des conceptions hardies, des dispositions grandioses, des idées ingénieuses et brillantes, enfin cette élégance et cette grâce qui jamais n'abandonna l'école italienne, au temps même de sa plus grande décadence.

Doit-on s'étonner, au reste, que la cité moderne soit encore sans rivale et qu'elle soit si riche en monuments d'une perfection rare? depuis le xv^e^ siècle n'a-t-elle pas été l'arène brillante où sont venus s'exercer tour à tour la plupart des grands maîtres, que la munificence et la politique éclairée des souverains pontifes appelaient de toute l'Italie? et l'on conçoit sans peine que ces architectes d'élite, qui tous se livraient avec passion à l'observation des précieux restes de l'antiquité, ont dû trouver d'heureuses idées et de vives lumières dans les grands exemples qu'ils avaient sous les yeux.

C'est la ville de l'étude.

Rome était déjà la terre chérie des artistes; aujourd'hui encore et plus que jamais, c'est la ville de l'étude: ce calme qu'on y trouve, ce concours nombreux d'amis des arts qui vous entourent, le pays, le ciel, les sites, les monuments, les ruines silencieuses et si éloquentes, enfin le grand nom même de la cité, nom qui a encore tant de prestige par les souvenirs brillants qui s'y rattachent, tout, en un mot, vous captive et vous porte au recueillement, tout vous invite au travail et à la méditation. N'est-ce pas là encore que se déroule sans effort devant vous cette longue chaîne de traditions conservées à travers tant de siècles, et dont on peut saisir les anneaux au moyen des débris de toute espèce confondus pêle-mêle dans une même enceinte? Là vous retrouvez, en effet, l'art étrusque dans les monuments sévères de la république, l'art grec dans ceux des premiers empereurs, l'art en décadence dans ceux de Constantin et de ses successeurs, l'art dégradé dans les œuvres du moyen âge, l'art régénéré dans les élégantes productions de la renaissance, enfin l'art perverti de nouveau et comme en démence dans les compositions capricieuses et désordonnées des deux derniers siècles.

Que d'enseignements ne puise-t-on pas dans l'étude de tout ce passé! quel profit ne doit-on pas recueillir au milieu de cette variété

de styles, en trouvant à côté des plus beaux exemples les conceptions les plus bizarres! Ces comparaisons si fertiles en avertissements salutaires sont, pour ainsi dire, des leçons vivantes pour l'architecte. Elles rectifient son jugement, forment son goût et fixent invariablement ses principes.

Ouvrages déjà publiés sur Rome

Rome moderne était déjà connue par les vues pittoresque d'*Israël Silvestre*, de *Specchi*, de *Vasi*, de *Panini*, de *Piranesi*, de *Barbault*, et par les ouvrages plus sérieux de *Pietro Ferrerio*, de *Falda*, de *Domenico de Rossi*, et surtout par l'excellent recueil de MM. *Percier et Fontaine*, dont la publication a beaucoup contribué de nos jours, ainsi que leurs préceptes et leur exemple, à ramener à de meilleurs principes l'art engagé alors dans une fausse route (1). Toutefois il

(1) Qu'il me soit permis d'exprimer ici mes regrets sur la perte récente qui vient d'affliger les arts; c'est un faible témoignage de mon attachement filial, que j'aime à rendre à M. Percier, l'illustre maître qui a guidé mes premiers pas dans la carrière des arts, et soutenu mon courage durant cette publication si longue et si laborieuse.

Il serait difficile de dire ce qu'on trouvait le plus à louer en lui, de l'artiste ou de l'homme privé, tant il avait su se faire admirer et aimer à la fois.

Il fut à notre époque, dénuée de croyances, le digne représentant de ces artistes pleins de foi, qui brillèrent au temps de l'antiquité ou de la renaissance, et qui, livrés tout entiers à l'étude de leur art, dévoués de cœur à ses progrès, ne vécurent pour ainsi dire qu'en lui.

On ne peut nier que Percier n'ait marqué le retour vers les saines doctrines; il ranima le zèle pour l'étude sévère des anciens; et son école nombreuse, tout imbue de ses principes, contribua puissamment à renouveler l'architecture dans toutes les contrées de l'Europe. On lui doit encore une multitude de compositions délicieuses, qui seront dans tous les temps des modèles d'ajustement, d'élégance et de goût.

Il avait conservé, dans un âge avancé, un vif amour pour son art. Au milieu même des souffrances de ses dernières années, on retrouvait encore en lui une rare fraîcheur dans les idées : sa conversation, toujours animée, était semée d'images et d'heureuses expressions; mais c'était surtout son âme expansive et chaleureuse, et les précieuses qualités du cœur qui rendaient cet excellent homme si cher à ses amis. Il leur laisse un vide immense et d'amers regrets, mêlés de doux et ineffaçables souvenirs.

En consacrant ce peu de lignes à la mémoire d'un grand artiste, j'ai la certitude de trouver de la sympathie parmi mes lecteurs, qui pour la plupart ont pu l'apprécier par ses œuvres; son nom d'ailleurs et son éloge trouvaient naturellement leur place dans un ouvrage sur Rome, vers laquelle il a su rappeler l'attention et diriger les études par d'utiles publications.

Ce mot d'un illustre étranger sur M. Percier mérite d'être connu et conservé; il m'a été

manquait encore un ouvrage qui reproduisît avec fidélité non-seulement l'exacte proportion des ensembles, mais qui fît de plus connaître les principaux détails des monuments, avec cette correction et cette rigueur de mesures qu'on apprécie et qu'on exige même aujourd'hui (1). Cet ouvrage était donc demandé par les artistes, et je n'ai épargné ni soins, ni dépenses, pour que son exécution répondît à leur attente et à leurs désirs.

Pourquoi des édifices d'un intérêt secondaire ont été compris dans ce recueil.

Avant d'entrer plus avant dans mon sujet, je me hâte de donner ici l'explication de ce qui motive dans notre recueil l'introduction d'édifices d'un intérêt secondaire. Était-il, en effet, raisonnable de trop limiter son choix et de n'admettre que les seules productions du premier ordre, ou seulement celles de la belle époque de la

répété plusieurs fois par le chevalier d'Este, directeur du Musée du Vatican, l'ami le plus intime de Canova : « J'ai eu, disait celui-ci, des relations infinies avec les hommes, j'en « ai connu particulièrement de tous les rangs et de toutes les professions, mais la plus « belle âme que j'aie rencontrée sur cette terre, est celle de Percier. » Cela seul explique la vive affection que lui portaient ceux qui étaient admis dans son intimité.

(1) Dans ce passage, que nous aimons à transcrire, Rousseau a parfaitement fait sentir l'utilité des mesures : on regrette toutefois qu'il n'ait pas aussi bien compris toute l'importance de la perspective, que du reste le sujet qu'il traitait a dû lui faire envisager sous un aspect défavorable : « L'art de représenter les objets, dit-il, est fort différent de celui de les faire « connaître. Le premier plaît sans instruire; le second instruit sans plaire. L'artiste qui « lève un plan et prend les dimensions exactes, ne fait rien de fort agréable à la vue; « aussi son ouvrage n'est-il recherché que par les gens de l'art. Mais celui qui trace une « perspective, flatte le peuple et les ignorants, parce qu'il ne leur fait rien connaître et leur « offre seulement l'apparence de ce qu'ils connaissaient déjà. Ajoutez que la mesure, nous « donnant successivement une dimension et puis l'autre, nous instruit lentement de la vérité « des choses; au lieu que l'apparence nous offre le tout à la fois, et, sous l'opinion d'une « plus grande capacité d'esprit, flatte le sens en séduisant l'amour-propre » (*de l'Imitation théâtrale*). Le sentiment de Rousseau sur la perspective est inexact; seule, sans doute, elle est insuffisante pour faire connaître toute la vérité, mais elle sert du moins à la compléter, en représentant les objets sous leur effet optique. De plus, elle est utile à l'architecte lui-même, auquel elle enseigne les effets qu'il doit chercher ou éviter. Aussi Vitruve, Peruzzi et Vignole recommandent-ils l'étude de la perspective comme un moyen d'atteindre à la perfection de l'art; Vignole ajoute même que cette science lui avait ouvert l'esprit dans l'art de bâtir. « *La scienza della perspettiva gli aveva aperto l'ingegno per l'arte di fabbricare* »

renaissance? C'eût été, je pense, se montrer peu judicieux que de ne pas enrichir l'ouvrage de compositions qui, sans offrir un mérite supérieur, se distinguent toutefois par une pensée heureuse, une ordonnance bien motivée, ou enfin par des détails remarquables; mais il convenait alors de moins s'étendre sur des sujets d'une moindre perfection: voilà pourquoi nos publications ne sont pas toujours complètes, pourquoi nous avons omis tantôt le plan et tantôt l'élévation; quelquefois la coupe et quelquefois les détails, suivant le degré d'intérêt que les uns ou les autres nous semblaient offrir.

Il est (je ne l'ignore pas, et je le reconnais avec regret) bien des intentions architecturales que nos dessins ne pourront pas toujours faire comprendre et dont le mérite échappera aux personnes qui, n'ayant pas observé le monument lui-même, n'y suppléeront pas par une attention soutenue, de manière à parvenir, d'après les seules indications qu'il est possible de donner, à se représenter l'effet particulier devant résulter de certaines combinaisons. Il en est malheureusement de cela comme d'une partition musicale dont la beauté ne se révèle pas à la lecture et qui pour être comprise demande l'interprétation d'un orchestre.

Nous allons maintenant jeter un premier coup d'œil sur la ville éternelle; nous la visiterons ensuite en détail pour décrire successivement les monuments de tout genre qu'on y rencontre.

Premières impressions qu'on éprouve à Rome

En arrivant à Rome, le voyageur enthousiaste éprouve bien des mécomptes; il se refuse à reconnaître cette ville-reine dont on vante tant les merveilles; son aspect est triste, ses rues étroites et rarement alignées, ses maisons mal tenues, ses palais négligés. Les ruines n'y sont même pas respectées; elles servent souvent aux usa-

ges les plus vulgaires, ou souvent sont mêlées à d'ignobles et modernes constructions. Tous les monuments, jusqu'aux plus célèbres, lui semblent bien au-dessous de leur renommée, parce qu'il y remarque quelquefois un mélange d'impuretés et de licences introduites dans le dernier siècle avec une malheureuse profusion. Au milieu du désenchantement et du dépit qu'il éprouve, il ne jouit de rien, n'approuve rien, et n'a d'expressions que pour le blâme et la critique. Mais Rome, pour être comprise, demande, comme la plupart des belles choses, un examen sérieux, une étude suivie : c'est assez dire que l'observateur superficiel à qui la nature a refusé le goût des arts, ou enfin celui qui ne fait à Rome qu'un séjour trop court pour être en état de l'apprécier, peuvent seuls conserver cette première et défavorable impression.

Elles se rectifient par l'observation et l'étude.

Telle est, au reste, la révolution qui s'opère dans les idées à la suite des délicieuses promenades faites au milieu de ce vaste musée, que le désordre des rues, d'où résultent des effets piquants et variés, cesse bientôt de déplaire ; on éprouve je ne sais quel charme à errer à l'aventure dans ces rues paisibles, et à faire sans guide des découvertes ayant d'autant plus de prix qu'on ne les doit qu'à soi-même. Ah ! combien alors vos premiers jugements se rectifient, quand l'art vous présente chaque jour les combinaisons les plus variées, lorsqu'il se manifeste à vos regards sous mille et mille formes ! tantôt grave, tantôt pittoresque, quelquefois ingénieux ou plein de majesté, ici vous charmant par la grâce de ses créations, ailleurs vous étonnant par leur audace ; véritable Protée, il se retrouve encore sous d'élégants et légers badinages et semble avoir pris à tâche de vous affecter des sentiments les plus divers et les plus opposés.

Aspect général de la ville.

Rome ainsi vue en détail laisse une foule de souvenirs précieux et durables ; mais c'est surtout l'aspect général de la ville, considérée de

quelque site élevé, ou du Capitole, ou du Janicule, ou du Quirinal, ou du Pincius, ou d'une foule de points intermédiaires, qui produit une impression profonde. Aucune autre ville, en effet, ne présente un spectacle aussi solennel et si bien en harmonie avec ses destinées passées et présentes. Quel calme imposant dans tout ce qui s'offre aux yeux! que d'objets variés de formes et de couleurs, et qu'ils ont d'éclat sous ce brillant soleil! Au milieu de ce nombre infini d'habitations pittoresques, se détachent et dominent de majestueux palais; puis ces loges toutes aériennes semées, pour ainsi dire, au-dessus des édifices, et cette multitude de coupoles rivales dont les moelleux contours se dessinent avec tant de grâce sur un fond d'azur: çà et là se distinguent encore le sommet des colonnes Trajane et Antonine et la pointe pyramidale des antiques obélisques dérobés à l'Égypte; plus loin et à l'écart, les débris vénérables du Forum, et l'immense Colisée s'élevant d'une part, et Saint-Pierre, cet autre géant, surgissant de l'autre; derrière et formant comme une ceinture à ce vaste ensemble, les vieux remparts avec leurs tours et leurs créneaux en ruine; plus loin encore, dans une campagne aride et délaissée, ces aqueducs sans fin qui semblent autant de ponts jetés par le peuple souverain pour aller à la conquête du monde; enfin à l'horizon les monts Cimini, ceux de la Sabine et du Latium, qui couronnent, complètent et harmonisent cet admirable tableau.

Tel est donc l'ensemble de cette grande cité dont nous allons passer rapidement en revue les monuments de divers genres, en essayant de faire ressortir le trait dominant et vraiment caractéristique de chacun d'eux. Nous commencerons d'abord par l'habitation romaine. Il y en a de deux sortes: l'hôtel appelé *Palazzo*, qu'on traduit habituellement par le mot palais, et l'habitation plus modeste, la maison dite *la Casa*. Dans le palais, le vestibule se compose tantôt d'une

Habitations romaines, description du palais.

sorte de passage d'environ trois à quatre mètres de largeur, sur sept ou huit mètres de longueur; tantôt, et principalement dans les palais plus modernes, c'est un espace rectangulaire plus vaste, divisé par des colonnes ou des pieds-droits, supportant des arcades. Ces deux sortes de vestibules aboutissent à un portique environnant une cour décorée presque toujours avec une noble simplicité, et à l'extrémité de laquelle on aperçoit fréquemment une fontaine d'où une eau limpide et abondante s'échappe perpétuellement dans un bassin formé quelquefois d'un sarcophage antique. A l'une des extrémités de ce côté du portique attenant au vestibule, est une arcade accusant bien l'escalier et lui servant d'entrée. Cet escalier est généralement large, et ses marches sont toujours exécutées en pierre ou en marbre; elles sont scellées, d'une part, dans le mur du pourtour, et de l'autre dans un mur central très-mince appelé *anima* (âme), lequel divise en deux parties égales la cage de l'escalier. Au-dessus des rampes s'élèvent des voûtes en berceau, et les divers paliers sont marqués à chaque étage par des voûtes d'arête, ou même quelquefois par de petites coupoles.

Les pièces du rez-de-chaussée sont habituellement voûtées et servent de dépôt aux provisions de toutes sortes. On y trouve encore les cuisines, les offices, les lavoirs, les écuries et remises, lorsque toutes ces dépendances n'ont pas été reportées dans une cour secondaire. Les boutiques qu'on remarque quelquefois sur les diverses façades sont des modifications récentes introduites par les besoins nouveaux de notre époque tout industrielle. Le portique du rez-de-chaussée de la cour est assez souvent répété au premier étage, mais il existe rarement au deuxième. Ces portiques sont ordinairement voûtés, tandis qu'au même étage les salles des appartements sont pour la plupart décorées de plafonds exécutés en bois et divisés en compartiments profonds que la peinture et la sculpture ont enrichis à l'envi.

Il serait difficile de saisir aucune intention de distribution dans cette suite de chambres qui se succèdent sans exprimer, à vrai dire, aucun besoin local. On ignorait dans ces temps éloignés, et on ignore même encore aujourd'hui en ce pays, tout le bien-être, toutes les commodités et les raffinements que notre civilisation, la douceur de la vie de famille, ou l'éclat des plaisirs du monde, ont introduits dans l'intérieur de nos appartements. Ici, au contraire, tout le soin, toute la recherche, et le luxe, sont reportés au dehors, sur la façade et la cour, sur le vestibule et l'escalier.

Je n'omettrai pas toutefois de mentionner deux salles très-vastes et très-remarquables, ayant une destination spéciale, et qu'on remarque au premier étage, dans plusieurs des beaux palais de Rome. L'une est une sorte d'antichambre spacieuse, décorée assez souvent de peintures, pour la plupart médiocres, et quelquefois aussi d'une estrade surmontée d'un baldaquin, que les princes et quelques marquis romains ont seuls le privilége d'élever (1). L'autre salle, plus vaste encore que la première, est désignée sous le nom de *Salone* : comprenant pour l'ordinaire deux hauteurs d'étages, elle est située fréquemment à l'angle du palais, pour obtenir, sans doute, de la lumière et de la vue sur deux faces, et conséquemment plus d'agrément et de gaieté. Cette disposition du salon se retrouve aux palais *Giraud, di Venezia, Farnese, Negroni, etc....* Quant aux autres salles ou galeries intermédiaires, la plupart sont inhabitées, et semblent n'exister que pour le plaisir des yeux, ou destinées seulement à donner, par leur étendue, la mesure de la richesse et de l'importance du propriétaire. Celui que sa naissance ou sa fortune élevait déjà au-dessus des autres semblait rechercher encore cette distinc-

(1) On en trouve un exemple au palais Mattei. Voyez la coupe, pl. 107.

tion; et c'était, sans doute pour éloigner l'ennui de ces tristes solitudes, qu'il se plaisait à les animer par d'intéressantes peintures, demandées souvent au pinceau des artistes les plus habiles. L'habitation réelle, les pièces véritablement à l'usage du maître et de la famille, existent presque toujours à un étage intermédiaire, nommé pour cela *Mezzanino;* là encore on ne distingue dans l'ameublement aucune trace de cette élégance et de cette recherche qui, d'ordinaire chez nous, accompagnent l'aisance.

Description de la maison.

Dans l'habitation d'une médiocre importance, dans *la Casa*, on retrouve, mais dans des proportions plus restreintes, une partie des dispositions essentielles que nous avons notées dans le palais. L'analogie se remarque dès l'entrée; un passage se présente d'abord, et vient de même aboutir à un portique ouvert sur une cour de moyenne dimension. Ce portique, composé de trois arcades, supportées fréquemment par des colonnes de granit, forme ici le vestibule. On aperçoit à l'une de ses extrémités une arcade qui annonce l'entrée de l'escalier. Nous ne dirons rien de celui-ci, pour ne pas reproduire la description que nous avons donnée de l'escalier du palais, auquel il est entièrement semblable, et dont il ne diffère que parce qu'il est établi sur des proportions plus petites. Quant à la cour, si, comme celle du palais, elle n'est pas entourée d'un portique, du moins aperçoit-on, souvent à son extrémité, la fontaine accompagnée quelquefois d'un sarcophage. Les dépendances distribuées au rez-de-chaussée, à peu près de la même manière que celles du palais, sont toutefois d'une moindre étendue. Enfin, le vestibule, avec ses trois ouvertures, est assez généralement répété aux étages supérieurs, et on le désigne alors sous le nom de *Loggia*. Cette loge sert à donner de l'agrément à l'habitation; elle lui procure, en effet, une promenade à couvert, et rend, de plus,

indépendantes les pièces de l'appartement qui viennent y aboutir.

Tels sont les caractères généraux, et, pour ainsi dire, le principe fondamental des distributions de l'habitation romaine. Ce sont, du moins, ceux qui frappent davantage, parce qu'on les rencontre très-communément; cependant on trouvera, dans le cours de cet ouvrage, des exemples assez nombreux de dispositions s'éloignant de ce type, ou n'ayant conservé que peu de chose de ses parties essentielles; mais ces exemples, je le répète, sont des exceptions à la règle générale.

Façades des habitations

Quant aux façades extérieures, leur aspect est presque toujours d'une architecture sévère; presque toujours ce sont de larges bandeaux qui marquent et séparent les étages, de belles croisées à consoles qui les décorent, un mâle et riche entablement qui les couronne. Ce système de décoration ne varie guère d'un palais à l'autre, si ce n'est par les proportions et par les détails. On ne cite que de rares exemples de l'emploi des ordres, comme à la *Chancellerie,* à la *Farnesina*, aux palais *Giraud, Costa, Ossoli...*, ou de stucs, comme au palais *Spada;* toutefois les peintures et surtout les ornements en *sgraffito* étaient fort en usage au XVI^e^ siècle; mais presque tous ont disparu aujourd'hui, détachés par l'effet du temps ou par la main des hommes, plus destructive encore.

L'entrée appelée *Portone* (grande porte) est pour l'ordinaire formée d'une arcade ornée d'une écharpe de bossages, d'une saillie assez prononcée. Quelquefois, comme aux palais *Sciarra* et *Palma*, l'arcade est décorée de colonnes, ou bien encore c'est une porte d'une grande dimension, avec chambranles, consoles et corniche, comme aux palais *Sacchetti* et *Negroni.* L'entrée du palais *Massimi*, qui s'annonce par un portique, offre, il est vrai, une disposition toute différente; mais ce chef-d'œuvre est pour ainsi dire un ouvrage à part,

une exception parmi les monuments, comme l'artiste qui l'a conçu en est une parmi les architectes.

Description des villa ou maisons de plaisance.

Il est encore une autre sorte d'habitation assez multipliée dans l'intérieur de Rome, ou à peu de distance de ses portes ; ce sont les maisons de plaisance appelées *Villa*, nom antique qui s'est perpétué jusqu'à nous. Comme la cité moderne est loin d'occuper toute l'étendue de l'ancienne, bien qu'elle soit comprise à peu près dans la même enceinte, une partie de cette enceinte, et principalement celle qui s'éloigne du Tibre, a été plantée de vignes, cultivée en jardins ou occupée par des maisons de plaisance. Celles-ci rappellent par leur magnificence le luxe et l'opulence des puissants citoyens de l'ancienne Rome. On y trouve la même recherche, la même profusion d'ornements à l'extérieur, et la même splendeur dans la décoration intérieure ; on y a prodigué partout les stucs et les marbres, les peintures et les statues. Quel soin et quel goût n'a-t-on pas mis également dans la distribution des jardins ! quelle variété de dessin ils présentent, quels effets inattendus on y rencontre ! Là, c'est un pavillon élégant, ou bien un hémicycle abrité par de beaux feuillages, qui vous offrent un asile choisi, d'où vous pouvez contempler à l'aise un point de vue admirable ; plus loin, c'est une fontaine pittoresque dont les eaux jaillissent en flots abondants. Partout on a su profiter avec adresse des accidents du terrain, du mouvement du coteau, pour pratiquer des terrasses, ménager des rampes, et élever de petits monuments de tous genres, dont la place semblait marquée à l'avance par le site : puis de toutes parts des vases, des statues, des groupes semés, pour ainsi dire, au milieu des fleurs et des bosquets. Ni les grottes, ni les cascades, ni les nymphées, rien, en un mot, n'a été oublié de ce qui peut parler à l'imagination ou séduire les sens. La nature elle-même, ici riante et grave tout à la fois, en se parant de tous ses charmes,

semble avoir concouru avec les créations de l'homme à produire tous ces enchantements. Contemplez ce ciel si pur, cette campagne si étendue et si accidentée, ces coteaux boisés, au sommet desquels on aime à distinguer quelque village lointain, enfin ces horizons si beaux, l'étude et l'admiration du peintre, et que sillonnent des montagnes aux teintes vaporeuses et bleuâtres, vous ne trouverez nulle part un plus merveilleux ensemble. Ce sont de telles demeures, sans doute, qui ont inspiré à l'Arioste ses brillantes féeries, et le Tasse a dû y rêver les palais magiques et les jardins d'Armide.

Ce n'est pas toutefois dans les *villa* qu'il faudrait aller chercher des modèles d'architecture : on trouve rarement dans les édifices qui les décorent une ordonnance régulière et des détails inspirés par un goût sévère et pur ; mais on doit convenir, en même temps, que ce style incorrect et heurté, que cet étalage extraordinaire de magnificence ne s'allient pas mal aux œuvres de la nature si grandes, si riches et si variées. C'est peut-être dans de telles circonstances que l'architecture doit bannir tout ce qui sent l'étude et l'apprêt, et imiter la nature jusque dans son irrégularité.

Nous avons cru essentiel de mentionner ici les habitations de ce genre, bien qu'elles ne doivent occuper dans notre ouvrage qu'une place peu étendue ; mais elles ont dans Rome une trop haute importance pour qu'il soit possible de les passer sous silence. Nous avons dû nous attacher à reproduire moins les habitations dont l'aspect est le plus pittoresque, que celles dont les dispositions, les proportions ou les détails sont dignes d'être offerts en exemple. Nous renvoyons pour les autres à cet ouvrage si apprécié des artistes, au choix des maisons de plaisance publié par MM. Percier et Fontaine, ouvrage qui fait si bien connaître les merveilles que nous avons essayé

de décrire dans nos dernières pages, et qu'on retrouve principalement dans les villa *Albani*, *Borghese* et *Panfili*.

Edifices religieux.

Aucuns monuments ne méritent à Rome de fixer autant l'attention que les édifices religieux, dont le nombre est tellement multiplié, qu'il pourrait encore suffire aux besoins de plusieurs villes considérables. Si la grandeur de leurs proportions, si leur magnificence extraordinaire étonnent, on doit être encore plus frappé de la variété infinie de leur disposition et de celle de leurs détails, dont les différences séculaires, parfaitement tranchées, portent le caractère distinctif de chaque époque. Certes, s'il est un lieu où le temple chrétien doit inspirer un intérêt profond, ce doit être surtout lorsqu'on l'étudie dans le sanctuaire de la chrétienté, au cœur même de la puissance du christianisme. Là, en effet, on y saisit mieux les lois de son développement en présence des monuments de tous les âges, qui, comme autant de pages véridiques, en déroulent l'histoire avec une clarté toute particulière; ainsi, dans l'antique basilique des premiers fidèles, on lit encore tous les anciens usages; on y retrouve l'*atrium*, sorte de vestibule ou de cour destinée aux purifications, une nef divisée par divers rangs de colonnes, le chœur avec sa balustrade et ses *ambons* ou pupitres de marbre, et à son extrémité, cet hémicycle resplendissant orné de mosaïques qui se détachent sur un fond d'or; décoration grossière et tout à la fois solennelle, peinture naïve des temps de décadence, détails curieux qui transportent si loin dans le passé et en expliquent si bien les mystères.

Premières basiliques.

Les basiliques chrétiennes furent établies d'abord dans les monuments antiques du même nom où l'on rendait la justice, et qui furent appropriés aux besoins du nouveau culte. Elles conservèrent pendant quelque temps le caractère et la beauté simple qui les distinguaient dans leur origine; mais elles dégénérèrent bientôt et subirent l'in-

fluence funeste que le moyen âge exerça sur toutes les productions de l'esprit. La décadence du goût se fit remarquer plutôt dans les ornements et dans les autres détails que dans les dispositions générales dont la tradition s'était conservée.

Basiliques modernes.

Lorsque les papes, après un séjour de près d'un siècle à Avignon, revinrent occuper le siége de Rome, ils songèrent à élever de nouveaux temples, et tendirent aux arts une main secourable. Les basiliques qu'ils bâtirent aux quinzième et seizième siècles s'éloignent peu, du moins quant à l'ensemble des dispositions, de celles des premiers temps. On ne trouve même de différences bien sensibles que dans l'arrangement du chœur et des chapelles latérales; mais combien les temps sont changés! Alors la magnificence pontificale a succédé à la simplicité apostolique de la primitive Église. On reste confondu d'admiration à la vue de cette double et riche colonnade formée des marbres les plus rares, en considérant ces ravissantes peintures répandues de toutes parts, en jetant les yeux sur ces plafonds magnifiques qui voilent ici la charpente du comble et dont les compartiments profonds rayonnent de l'éclat de l'or et brillent à la fois des plus vives couleurs. Mais bientôt à ce genre d'églises on en substitua un autre qui aujourd'hui s'est multiplié à l'infini : Saint-Pierre lui a servi de type et souvent de modèle.

Églises avec voûtes.

L'abandon du système des basiliques peut être attribué à plusieurs causes : après une longue série de siècles, des modifications importantes s'étaient introduites dans les usages du culte; le programme était changé : peut-être aussi le goût de la nouveauté avait-il porté les esprits vers l'imitation des édifices de l'Orient. Mais la cause principale et la plus rationnelle qu'on puisse assigner à ce changement c'est la disette de matériaux. Jusqu'alors on avait fouillé les ruines, et l'opulente antiquité avait pourvu longtemps aux besoins toujours

croissants de la ville régénérée. Cette mine féconde, qui semblait inépuisable, ne donnait plus que de rares produits. Rome déchue ne pouvait plus exiger de ses esclaves d'Afrique ou d'Asie des marbres polis par leurs sueurs : il fallut recourir au sol et chercher des matériaux que la main des hommes n'avait plus façonnés. Alors les artistes nouveaux, privés de puissants moyens d'exécution, durent imaginer des modes de construction plus simples et moins dispendieux. C'est ainsi que l'élégante colonnade fut délaissée et remplacée par de lourds pieds-droits surmontés d'arcades. La voûte fut substituée aux majestueux soffites, et l'audacieuse coupole s'élança dans les airs à la jonction des branches de la croix. Ici, comme dans les basiliques modernes, on ne remarque plus la même unité dans la prière, ce n'est plus un sanctuaire unique, qui règne seul et qui seul reçoit les hommages des fidèles; mais de nombreuses chapelles établies dans la longueur et à l'extrémité des bas côtés partagent l'encens et les vœux. Il n'est pas rare de rencontrer dans les églises de ce genre des dispositions de plans d'un mérite réel, des nefs d'une élégante proportion, et quelquefois même des détails d'une délicieuse pureté. Souvent aussi elles rivalisent de richesse avec les plus belles basiliques, tant on y a prodigué quelquefois les mosaïques, les compartiments de marbre, les dorures, les fresques et les sculptures.

Aperçus sur Saint-Pierre.

Ce serait ici le lieu de parler de *Saint-Pierre*, de cet édifice aux proportions colossales, l'orgueil, dit-on, de l'architecture et la plus étonnante de ses merveilles; mais Saint-Pierre, quoiqu'il ait exercé le génie de tant d'artistes supérieurs, bien qu'il soit l'œuvre successif d'architectes du premier ordre, Saint-Pierre, cependant, n'a pas trouvé place dans notre recueil. Cette vaste création, conçue sous l'impression d'une pensée malheureuse et dans un principe vicieux, peut-être, n'a pu suggérer de hautes inspirations aux habiles succes-

seurs de ce même Bramante dont la plupart des productions furent pourtant des chefs-d'œuvre. Il semblerait que tous ces maîtres, à l'exemple du premier, aient tous succombé sous le poids d'un si pesant fardeau. On blâme dans le plan de Saint-Pierre sa disposition vulgaire, ses formes tourmentées et l'étude mal calculée des proportions. La façade est aussi l'objet de mille critiques fondées; elle manque de relief, et on ne saurait y trouver de parti décidé. La nef n'est pas non plus à l'abri de reproches : quoique immense, elle n'a pas cette apparence de grandeur que le talent, bien inspiré, sait donner même aux plus petites choses. C'est en vain qu'on cherche dans ce grand ouvrage une idée sublime, une conception surhumaine, qui réponde au but qu'on s'était proposé. On ne retrouve dans l'ensemble ni les élans du génie, ni cette parfaite unité d'intention et de direction qui a tant de prix, ni cette délicatesse enfin et cette grâce dans les détails, qui décèlent l'artiste dirigé par le sentiment du beau. Les voûtes méritent seules sous ce rapport une honorable exception : leur décoration est fort remarquable tant pour la convenance que pour le goût des ornements; à nos yeux Saint-Pierre n'est donc point un chef-d'œuvre, bien qu'il soit pourtant l'un des plus glorieux témoignages de la puissance et de la volonté persévérante de l'homme : il doit étonner sans doute, mais c'est plutôt par ses proportions gigantesques hors de toute comparaison, par ses richesses inouïes, et enfin par les grandes difficultés de construction qu'il a fallu vaincre. Cependant le blâme s'efface, les mauvaises impressions se dissipent, si l'on vient à considérer cette coupole célèbre, prodige de science et de poésie, ouvrage sublime dont la vue vous confond, et qui, par l'immensité de sa masse, l'éclat harmonieux de ses mosaïques, l'élégance de ses contours, et son exécution miraculeuse, fait naître dans l'âme ce ravissement indicible qu'elle n'éprouve jamais

qu'en présence des grandes œuvres de la nature. Conçue d'abord par Bramante, l'illustre artiste qui fonda l'église, elle fut ensuite modifiée par Michel-Ange qui en détermina la forme, les proportions exactes, et jusqu'aux détails de construction; mais le mérite de l'exécution et quelques modifications sont dus à Giacomo della Porta et à Domenico Fontana (1). Au reste, ce vaste édifice a été publié avec tant de détails dans des ouvrages spéciaux qu'à mon avis il eût été hors de propos de le reproduire dans un recueil destiné surtout à faciliter les progrès de l'art, puisque l'architecte ne pourrait trouver que peu de fruits dans l'étude de ce monument; toutes ces considérations réunies nous ont paru assez puissantes pour motiver le parti que nous avons pris de renoncer à cette publication (2).

Habitations religieuses

Les habitations religieuses sont à Rome en très-grand nombre: chaque église, en effet, est presque toujours accompagnée d'un couvent. Il est à remarquer que ces maisons de retraite ont un grand rapport avec les maisons antiques, sur les débris desquelles elles ont souvent été bâties. Nous n'en suivrons pas le parallèle déjà établi plusieurs fois, et nous nous contenterons de constater qu'en effet ces couvents sont une tradition plus ou moins fidèle de la maison du patricien, où la vie publique et la vie privée étaient complétement séparées. L'analogie n'est frappante que pour ceux d'une certaine

(1) Dans ce jugement sur Saint-Pierre, il est à propos de prévenir que j'ai cherché, autant que possible, à apprécier froidement le mérite d'un plan, d'une coupe et d'une élévation, et à conserver l'opinion et le langage d'un architecte. En présence de cette prodigieuse construction, qui semble plutôt le jet de la nature qu'un ouvrage sorti de la main des hommes, on n'est que trop disposé à se faire illusion sur des erreurs graves; mais je n'ai pas dû perdre de vue qu'ici j'écris la préface d'un livre d'architecture.

(2) Lorsque nous traiterons du Vatican et de ses immenses dépendances, la grande basilique ne pourra manquer d'être comprise dans notre ensemble. Nous nous abstiendrons toutefois d'en présenter aucuns détails.

étendue et qui portent le caractère d'un édifice complet. Nous ne nous occuperons que de ces derniers. Leur entrée principale est ordinairement située près de la façade de l'église dont ils sont comme une dépendance. Une petite cour, entourée quelquefois d'un portique, se présente d'abord : autour d'elle sont distribuées les pièces à l'usage du public, telles que les vestibules, les parloirs, les sacristies et les bibliothèques. Lorsqu'on franchit cette cour, on pénètre dans une seconde qui est le cloître, la véritable demeure du religieux : un beau et vaste portique l'entoure et forme une suite régulière d'arcades supportées par des colonnes qui se trouvent quelquefois répétées au premier étage. Au centre on remarque une élégante citerne qui pourvoit aux besoins de la communauté, ou bien une fontaine jaillissante dont le murmure inégal rompt la monotonie du silence, et qui par sa fraîcheur féconde les fleurs et les orangers groupés autour d'elle. Sous le portique de cette cour on trouve les vestibules, les escaliers, la sacristie, le réfectoire, la pharmacie, diverses salles de dépôt, et une entrée particulière à l'église.

Le logement des supérieurs et la plupart des cellules sont toujours reportés au premier étage. Quant aux cuisines, aux offices, aux lavoirs et autres dépendances, ils sont le plus souvent rejetés sur une petite cour de service ayant une sortie particulière sur la rue.

Chartreuses.

Telles sont les distributions les plus ordinaires des maisons religieuses : les chartreuses toutefois font exception et présentent avec les autres des différences bien tranchées. Elles ont cette particularité remarquable, qu'elles offrent dans tous les pays une disposition analogue et caractéristique qu'on retrouve également dans celle de Rome, disposition motivée par la règle sévère des chartreux qui vivent encore plus retirés que les autres religieux. Chacun d'eux possède une habitation petite, mais complète, dont l'entrée existe sous les voûtes

du cloître. Elle se compose d'un vestibule, de plusieurs pièces, d'une galerie terminée par un oratoire, et enfin d'un jardin ; le tout dans de très-petites proportions. Rien n'est mieux disposé pour le recueillement et la méditation que ces sortes de demeures. Elles pourraient convenir aussi bien au philosophe livré aux plus profondes études qu'au chrétien consacré tout entier à Dieu.

Monuments divers.

J'ai cru devoir m'abstenir de parler ici des colléges, des bibliothèques, des portes de ville, des hôpitaux et des cimetières, parce que ces édifices, quoique importants et même assez multipliés dans Rome, manquent pour la plupart, dans leur disposition comme dans leurs façades, de ce caractère précis qui accuse nettement leur destination. Je me bornerai donc à renvoyer, pour ce qui les concerne, à l'explication des planches, où j'ai consacré à chaque monument un article spécial.

Fontaines

Je ne pouvais également me dispenser d'entrer dans quelques détails sur les fontaines que Rome possède en grand nombre et dont elle peut se glorifier à juste titre. On ne saurait croire combien ces monuments, qui répondent à mille besoins et contribuent de tant de manières au bien-être général, servent en même temps à donner de la vie et de l'éclat à la ville par leur variété infinie, et combien ils ajoutent à sa magnificence par la beauté de leurs eaux.

On est toutefois surpris que l'architecture, qui dans ce pays joue un rôle si important, ait si peu concouru à l'embellissement des fontaines, et que la sculpture ait reçu principalement mission de les orner. Je crois pouvoir expliquer cette préférence et l'attribuer au besoin de variété qui doit se faire sentir dans une ville où les petits comme les grands édifices ont presque toujours un aspect sévère. Un monument d'architecture au milieu de tant d'autres de même nature eût été sans beaucoup de relief et n'eût produit qu'un effet peu re-

marquable ; on a compris qu'alors il fallait chercher le contraste, pour rendre cet effet plus sensible : et, sans doute, voilà pourquoi on a eu recours à la sculpture. Celle-ci, au reste, dans de telles circonstances, présente des ressources infinies ; car, avec les idées mythologiques transmises par les anciens, il est aisé de peupler les fontaines d'une foule de divinités allégoriques qui ne sont, même aujourd'hui, une énigme pour personne.

Si nous avions envisagé dans les fontaines le jet des eaux, l'adresse et l'habileté qu'on a mises à les répandre, nul doute qu'on n'eût trouvé à Rome des modèles nombreux à imiter. Mais dans l'ouvrage qui nous occupe, consacré spécialement à l'architecture proprement dite, on devait s'attacher plutôt à reproduire les fontaines vraiment architecturales : il est résulté de cette obligation, qu'alors très-limités pour le choix des sujets, nous n'avons pu en retrouver qu'un assez petit nombre méritant, sous ce rapport, d'être offerts en exemple (1).

On peut, au reste, pour des renseignements plus étendus, consulter un ouvrage complet sur cette matière, publié vers la fin du XVII^e^ siècle par Falda, où le caractère pittoresque des fontaines a été passablement conservé, et où l'on trouvera quelquefois des vues de Rome d'un effet assez piquant.

Beaucoup de monuments sont entachés de mauvais goût.

Après cette esquisse rapide des édifices de tout genre, on pourrait considérer notre tâche comme remplie, si nous ne regardions également comme un devoir de dire la vérité tout entière, et de ne

(1) Nous avons cru devoir nous écarter néanmoins de cette exclusion à l'égard de plusieurs fontaines où la sculpture domine, lorsqu'elles nous ont semblé offrir quelque motif heureux dont l'architecte pouvait faire son profit.

pas nous borner à ne la présenter que sous une seule face. Jusqu'ici nous avons payé un juste tribut d'admiration aux beaux édifices dont nous avons fait la description; mais il est aussi un aveu qu'il faut savoir faire, malgré tout le charme des souvenirs qui nous dominent; il faut savoir convenir que bien qu'on trouve à Rome les modèles de la plus rare perfection, le délire de l'extravagance a, dans la même ville, passé toutes bornes. On ne saurait expliquer comment il arrive que, dans le lieu même où l'on rencontre les plus précieux exemples, tant parmi les anciens que parmi les modernes, on ait pu pousser si loin l'égarement de l'esprit. Il y a de quoi s'étonner davantage, en considérant que cet aveuglement ne vient peut-être pas de l'impuissance de bien faire, qu'on ne le remarque pas seulement dans le vulgaire des artistes, mais encore dans les hommes d'une supériorité réelle, qu'un désir immodéré de se singulariser a entraînés hors des limites du vrai et d'une saine raison.

Influence de la mode.

Il faut bien le reconnaître, chaque siècle a sa physionomie, sa couleur: une divinité qu'on rougit de nommer, bien qu'elle obtienne partout des hommages, la mode, préside souvent aux destinées de l'art; elle éblouit par ses futilités brillantes, elle séduit la plupart des hommes à qui la réflexion pèse. Quiconque voudra spéculer sur ce malheureux penchant qui nous entraîne vers la nouveauté, parviendra toujours à plaire; c'est le chemin qui conduit le plus tôt à la fortune, il est semé de fleurs; il faut beaucoup de courage, des convictions bien profondes, une religion bien austère, pour en suivre un autre, et pour marcher avec constance, en opposition à la foule versatile et légère, au milieu des sarcasmes et des censures.

Malheureusement peu d'hommes ont assez d'énergie de caractère pour se ranger ainsi sous une bannière discréditée et hostile à l'opinion : il en est bien peu qui osent fronder le goût, les mœurs et les

préjugés d'une nation entière, si ce n'est même de tout un siècle : peut-être en est-il moins encore qui sachent au besoin se dépouiller eux-mêmes des impressions et des habitudes de leur enfance, afin de pouvoir consulter avec une entière indépendance ces ravissants ouvrages, héritage inappréciable, monuments augustes du génie des anciens, ou interroger avec fruit ce modèle éternel de l'artiste, la nature, qui a si admirablement inspiré ses premiers interprètes.

Quelle serait utile et intéressante, l'étude philosophique qui pourrait conduire à expliquer cette tendance de l'homme à abandonner le vrai et le simple pour se jeter avec une ardeur et un aveuglement inconcevables dans la voie des nouveautés! La porte à peine entr'ouverte aux erreurs, la route à peine frayée, la foule s'y précipite sans réflexion, et les erreurs vont toujours croissant. De là tant d'incroyables extravagances. Celui qui saurait constater les premiers écarts, et signaler le danger, aurait déjà beaucoup fait pour les arts, s'il parvenait surtout à éclairer quelques esprits sages et à conserver en eux le goût des bonnes traditions. Fécondé, ce germe précieux se développerait, prendrait de la force; et l'on verrait bientôt les théories mensongères anéanties de nouveau, et la raison victorieuse reprendre son légitime empire.

Des novateurs.

Il n'entre pas dans ma pensée de faire ici le procès des novateurs; quelques-uns, je n'en doute pas, ont été mus par les intentions les plus droites et les plus désintéressées; mais que ceux qui seraient tentés de les imiter se défient d'une imagination dont les inspirations égarent quelquefois, et que l'exemple du passé leur profite. Souvent, on le sait, les doctrines les plus funestes ont été proclamées au nom de la raison; on connaît dans quels écarts sont tombés les *Borromini*, les *Fuga*, les *Bernini*, et tant d'autres hommes supérieurs, célébrés cependant comme les lumières de leur siècle. La postérité a fait justice

de ces renommées éphémères; elle a détrôné sans retour toutes ces gloires usurpées. Qu'on n'oublie pas surtout que le plus grand artiste des temps modernes, que Michel-Ange, abusant de sa prodigieuse facilité à ployer son génie à tous les genres, a contribué à pervertir le goût; que ses tristes exemples ont exercé sur notre art une influence d'autant plus fatale, qu'ils avaient pour eux l'autorité d'un grand nom et la puissance d'une haute renommée. L'indépendance de son caractère, qui lui faisait répéter sans cesse ce mot devenu célèbre : *Chi va indietro agli altri non gli passa mai avanti* (Celui qui se met à la suite des autres ne parvient jamais à les passer), l'empêcha de se livrer à des études profondes sur les monuments antiques. Il était d'ailleurs septuagénaire lorsqu'il commença à s'occuper sérieusement d'architecture, et c'est ce qui peut expliquer quelques faiblesses si rares chez ce grand homme. Ses licences ne tardèrent pas à trouver des imitateurs, qui, renchérissant sur les bizarreries du maître, les poussèrent jusqu'à la plus folle extravagance.

La raison invoquée à l'appui de leur système.

Cependant, au milieu de ce déréglement de l'esprit, il est étrange de voir les chefs d'école, Borromini lui-même, animés d'un saint zèle, invoquer encore l'exemple des anciens, et en appeler au tribunal de la raison. Quelle foi, je le demande, peut-on avoir dans cette raison en démence qui a si malheureusement dirigé ces artistes? Pour la contrôler, n'est-il pas sage de se rattacher à des exemples ayant subi l'épreuve du temps, et que la postérité a librement sanctionnés? Tout enfin n'est-il pas profit dans cette étude du passé? Y perd-on pour cela son libre arbitre? Non sans doute; on y apprend ce que les grands maîtres y ont appris eux-mêmes : qu'il est nécessaire de s'assujettir à certaines règles, sous peine de tomber dans le désordre et dans l'anarchie la plus complète. Et qu'on ne s'effraye pas, du reste, de la nécessité des règles : la nature elle-même s'en impose et nous donne

une grande leçon, un éternel exemple, dans cette harmonie universelle, dans ce principe d'unité et d'ordre qu'on voit régner dans toutes ses œuvres.

L'esprit humain ne doit pas néanmoins rester stationnaire dans les arts.

Je ne prétends pas pour cela me déclarer ici l'ennemi de toute nouveauté et proclamer qu'il faille rejeter et bannir avec rigueur toute espèce d'innovation. Pourquoi, dans les beaux-arts seulement, l'esprit humain resterait-il stationnaire et comme parqué dans un même cercle d'idées? Pourquoi le génie ne pourrait-il se manifester sous plusieurs formes? A Dieu ne plaise que je veuille avancer une pareille doctrine! Cependant que celui qui sent en lui une sève puissante et créatrice, qui a foi dans ses idées, n'oublie pas les avertissements du passé. Lors même que ses innovations ne porteraient que sur des objets de détail qui ne peuvent causer un grand préjudice à l'art, il faut qu'il y mette encore de la prudence et de la réserve. Mais s'il s'agit d'un système tout entier, avant de chercher à le propager il faut l'avoir étudié et médité longtemps, il faut en avoir pesé toutes les conséquences, et n'entreprendre une mission régénératrice et aventureuse, qu'entraîné par une conviction irrésistible, par cet amour passionné de la vérité, qu'aucune considération ne saurait retenir. Alors même, si vous aimez profondément votre art, si vous avez réellement en vue ses progrès, que de doutes encore doivent s'élever dans votre esprit! Ne craignez-vous pas de propager des doctrines qui soient un acheminement vers la décadence, ou d'attacher votre nom à l'un de ces types malheureux stigmatisés par l'histoire? Qu'un examen sérieux et impartial vous éclaire, et que la comparaison de votre système avec ceux qui se sont succédé jusqu'alors, soit pour vous un lumineux flambeau. En considérant attentivement les œuvres des architectes des trois grands siècles, vous trouverez que, malgré la différence des temps et des lieux, malgré les nuances de style qui

caractérisent les écoles, il y a pourtant entre eux des rapports sensibles, une affinité qu'on peut saisir, enfin une sorte de parenté, des airs de famille, qui n'échappent pas à ceux qui savent observer.

> ..... Facies non omnibus una
> Nec diversa tamen : qualem decet esse sororum (1).
>
> OVIDE, lib. II.

C'est que les artistes de ces belles époques, guidés par une haute raison, sont restés simples et naturels, c'est qu'ils ont su comprendre que, pour atteindre aux dernières limites de l'art, il fallait moins chercher à ouvrir des routes nouvelles qu'à améliorer des méthodes déjà en progrès, et n'attendant, pour parvenir au plus haut degré de perfection, qu'une habile main qui sût les y conduire.

Les transformations doivent être plutôt progressives que spontanées.

L'histoire a constaté plusieurs fois que les arts suivent dans leurs transformations progressives la même marche que la nature, qui, dans l'accomplissement de ses œuvres, procède avec lenteur, mais toujours d'un pas ferme et sûr. Toutes ces révolutions artistiques engendrées par un esprit de caprice et de désordre ne produisent jamais que des fruits avortés. Elles laissent rarement dans l'avenir une trace durable, et n'en obtiennent que blâme et mépris. Voyez, au contraire, comme tout s'enchaîne dans une révolution graduée, amenée et voulue par le temps, comme fut celle de la renaissance, cette époque mémorable de résurrection et de miracles dont nous ne sommes malheureusement pas les héritiers directs.

(1) Le visage n'est pas le même pour toutes, sans être pourtant différent : il est tel qu'il convient à des sœurs.

Pour faire mieux comprendre quelle fut alors la marche des perfectionnements, il convient de rappeler quelques faits antérieurs, en prenant les choses d'un peu haut.

L'architecture sous Auguste et sous les premiers empereurs avait atteint cette perfection qui est comme l'idéal de l'art; mais elle ne put se soutenir longtemps à ce degré d'élévation. Dès le temps d'Adrien, elle commença à déchoir et à suivre cette pente malheureuse qui devait la conduire à sa perte. Cet empereur architecte lui porta un coup funeste en cherchant à naturaliser à Rome le goût des monuments qui l'avaient frappé dans ses voyages en Grèce, en Afrique et en Asie. Sous Dioclétien, l'imitation des édifices de l'Orient, et une profusion irréfléchie d'ornements, achevèrent de pervertir les esprits, et l'on cessa d'apprécier ce beau véritable, toujours sobre de parures et basé sur les convenances et la raison. Enfin la décadence est accomplie sous Constantin, et deux siècles après la barbarie commence.

État de l'art à Rome, au premier siècle, sous les empereurs.

Au IVe siècle

Il serait injuste d'attribuer à la seule présence des barbares tous les malheurs des arts. Avant qu'aucune irruption des hordes du Nord vînt désoler cette malheureuse contrée, son état politique avait déjà fait tout le mal; car c'est la destinée des lettres et des arts, de suivre toujours celle des gouvernements.

Doit-on s'étonner de cette décadence, lorsqu'on se rappelle les tristes lois qui gouvernaient l'empire sur son déclin, lorsqu'on voit la pourpre des Césars disputée sans cesse par d'obscurs ambitieux et vendue à l'encan par des soldats mercenaires? alors le désordre introduit dans la société dut même pénétrer dans les productions de l'esprit.

A la suite de toutes ces calamités vinrent les barbares qui agravèrent le mal. Lorsque l'Italie était pillée, dévastée, gouvernée par les Vandales, les Goths, les Visigoths et les Lombards, quand d'un bout à l'autre de la péninsule tous les liens sociaux étaient rom-

pus, que pouvaient produire les artistes? Sans patrie, sans avenir, réduits à la condition d'esclaves, aux gages de tyrans grossiers auxquels il fallait plaire, leurs œuvres durent se ressentir de l'avilissement dans lequel ils étaient tombés.

Au milieu de cet effroyable chaos, l'Italie s'apauvrit, elle perdit de jour en jour ses plus précieux trésors, je veux dire les monuments des arts, et elle ne produisit rien qui pût la consoler de ses pertes. Il semble qu'alors le génie italien fût descendu dans la tombe. Les deux flambeaux de la civilisation, la Grèce et Rome, étant éteints, le monde fut de nouveau plongé dans la plus profonde ignorance, et les Muses exilées ne trouvèrent d'asile nulle part sur la terre.

Au X.e siècle.

Cependant, s'il arrive que l'état politique s'améliore sur quelques points, si la paix renaît, si un gouvernement régulier s'organise, les arts sont aussitôt en progrès; c'est l'instinct de l'artiste qui se manifeste, c'est un élan individuel; mais les encouragements ne viennent pas, et le progrès cesse.

Après le x^e^ siècle, qu'on a justement qualifié de siècle de fer, un avenir meilleur semble pourtant se préparer. On distingue alors quelques améliorations à cette architecture grossière et bâtarde, implantée sur l'antique. Est-ce déjà la renaissance qui s'annonce? Ce point de départ est difficile à saisir, et ressemble à ce crépuscule douteux, qui n'est plus les ténèbres, et n'est pas encore la lumière. Alors existaient quelques jeunes républiques organisées la plupart à proximité des deux mers: déjà, pendant les croisades, ces petits États s'étaient enrichis des dépouilles de l'Asie, et avaient formé des établissements en Orient. Nous signalons ces circonstances, parce qu'elles eurent une notable influence sur l'avenir des arts. Les Pisans sont les premiers à se faire remarquer par leur empressement à embellir leur ville, et ils élèvent ces édifices somptueux qui aujour-

Aux XI.e, XII.e et XIII.e siècles.

d'hui encore témoignent de leur puissance et font honneur à leurs artistes. Bientôt des guerres intestines et acharnées se déclarent, et l'Italie entière se divise en deux camps de Guelfes et de Gibelins. Chaque parti, chaque ville, cherchait alors à se distinguer par quelque grand monument, et cette rivalité municipale profite aux arts. De riches palais, de splendides maisons communes, de magnifiques églises, s'élèvent de toutes parts, et les artistes, encouragés par les acclamations d'une population enthousiaste, retrouvent leur verve et leur imagination. Leurs premiers essais, il est vrai, sont empreints des souvenirs de l'Orient : on y distingue encore de l'hésitation et de l'incertitude dans les théories, mais on y reconnaît déjà des détails gracieux, et les ensembles sont à la fois majestueux et pittoresques.

Voilà ce qui se passait aux XI^e^, XII^e^ et XIII^e^ siècles : l'esprit humain avait enfin secoué la poussière du sépulcre, il avait repris sa marche et ne devait plus s'arrêter. Quelques génies précurseurs avaient jeté dans les esprits les premiers germes d'une nouvelle civilisation et ramené les idées vers un genre de beautés oublié depuis longtemps. C'est alors que paraît le Dante : ses sublimes poésies réveillent la pensée et retrempent les âmes; après lui Pétrarque et Boccace inspirent le goût de la littérature latine; enfin, au XV^e^ siècle, l'antiquité exhumée s'élève glorieusement sur les débris du moyen âge qui s'efface chaque jour. Cet amour de l'érudition se propage bientôt d'une manière extraordinaire : au cœur de l'Italie, à Florence surtout, cette passion des conquêtes sur les anciens s'accroît de jour en jour. La liberté de discussion et d'examen favorise le mouvement des intelligences, et les esprits s'éclairent. Des théories nouvelles longtemps combattues finissent toutefois par l'emporter sur des habitudes et des traditions invétérées qu'on a peine encore à abandonner.

Génies précurseurs au XIV^e^ siècle.

En ce même temps, en 1453, la barbarie obtient un triomphe, mais

Prise de Constantinople ; arrivée des Grecs en Italie.

loin de l'Italie. Constantinople succombe sous les efforts des infidèles. Cet événement jette en Italie une multitude de Grecs exilés ou proscrits. Ils y trouvent un accueil bienveillant, l'hospitalité la plus généreuse et une seconde patrie. Ces Grecs érudits avaient conservé une foule de traditions précieuses et un nombre considérable de manuscrits curieux qu'on reçoit avec un empressement inexprimable. L'imprimerie est découverte : elle naît à propos pour favoriser cet élan général. Ce concours de circonstances heureuses rend plus large, plus rapide et plus complète cette révolution artistique et littéraire, qui déjà depuis longtemps travaillait tous les esprits.

Retour aux anciens.

Le souvenir de Rome et de sa gloire dut renaître, alors qu'on découvrait, chaque jour, les écrits admirables laissés par ses poëtes, par ses historiens, ses philosophes et ses orateurs. Aussi voyons-nous les artistes, partageant l'enthousiasme de cette époque, accourir à Rome pour visiter ses ruines, pour y chercher de magnifiques exemples, pour assister à ces leçons muettes dont rien pourtant n'égale l'éloquence. Mais en quel état déplorable ils durent trouver cette ancienne maîtresse de l'univers! Elle était restée à l'écart et n'avait partagé ni les bienfaits de la régénération, ni suivi le mouvement de l'Italie centrale. Quel spectacle de deuil elle devait présenter! Après avoir été ravagée tant de fois, cette grande cité n'était plus, hélas! que l'ombre d'elle-même. En 410, elle avait été saccagée par Alaric, roi des Visigoths; en 455, Genséric, roi des Vandales, l'avait pillée pendant quatorze jours, et Ricimer, quelques années après (en 472), lui avait fait subir le même sort. Totila, en 546, avait brûlé le Capitole et renversé le tiers de ses murs; l'empereur Constant II, en 663, avait ignominieusement dépouillé ses églises et fait enlever les bronzes de son admirable Panthéon. Sans parler de cette suite de petites guerres intestines qui la désolèrent si longtemps, combien

Tableau des grandes catastrophes qui affligèrent Rome.

n'eut-elle pas à souffrir des invasions et de la protection même des empereurs de Constantinople et d'Allemagne, ou de celle des rois de France et d'Espagne, qui la rançonnèrent tour à tour! Mais aucune dévastation ne lui fut, peut-être, aussi funeste que celle de Robert Guiscard (1), d'odieuse mémoire, qu'on vit s'acharner sur des ruines, et qui pilla, démolit, ou incendia, dans la vieille Rome, tous ces vénérables monuments du Forum, échappés miraculeusement à tant de catastrophes; sans doute parce que ces témoignages glorieux de l'art et de la puissance d'une grande nation avaient jusqu'alors inspiré aux vainqueurs le respect et l'admiration. Le génie lugubre de la dévastation semblait de nouveau planer sur cette malheureuse cité, réduite bientôt à n'être qu'un amas de ruines et de décombres. Non jamais ville n'offrit un spectacle si affligeant et ne fut accablée d'une aussi longue suite d'infortunes! Si l'histoire n'a rien présenté d'aussi brillant que la première moitié de ses annales, jamais non plus elle n'a rien raconté de plus triste et de plus déplorable que la seconde moitié; heureuse encore si, lorsqu'elle commençait à renaître, une armée d'Espagnols et d'Allemands, ou plutôt une horde de brigands, dirigée par l'indigne connétable de Bourbon, n'était venue, au XVI^e^ siècle (2), détruire sa prospérité nouvelle, dévaster ses monuments, et faire subir à ses habitants les plus cruels opprobres.

Rome, disions-nous, n'avait pas pris part à cet élan généreux dont la Toscane, du XII^e^ au XV^e^ siècle, avait donné un si louable exemple; sa prospérité matérielle ne s'était pas non plus améliorée, et si des besoins impérieux eussent alors réclamé de grands monuments, elle eût été hors d'état de les entreprendre. Aussi ses artistes, inoccupés et

(1) En 1084.
(2) En 1527.

Combien l'art était déchu aux x^e^ et xiii^e^ siècles.

découragés, l'avaient-ils depuis longtemps abandonnée. La maison du patrice Crescentius, bâtie au x^e^ siècle, en est la preuve. Quoi de plus riche, si l'on veut, pour la multitude des ornements, et tout à la fois de plus misérable pour le style? Est-il rien d'aussi puéril et d'aussi dégénéré que l'architecture des cloîtres de Saint-Jean de Latran et de Saint-Paul, hors les murs, construits aux xii^e^ et xiii^e^ siècles? C'était pourtant alors que les Pisans se signalaient par ces monuments magnifiques qui, aujourd'hui même, jettent tant d'éclat sur leur ville, et que Paris voyait s'élever Notre-Dame, sa belle et riche cathédrale. La comparaison des monuments entrepris à cette époque serait curieuse à établir, car elle ferait connaître de quelle manière diverse les édifices de l'Orient ont été compris chez les différents peuples, et comment ils ont inspiré leurs artistes au retour des croisades.

Calamités qui furent la conséquence de l'absence des papes.

Une grande calamité pour Rome fut d'avoir été abandonnée par les papes pendant une partie du xiv^e^ siècle (1). Durant leur absence, deux familles ambitieuses et puissantes, les Colonna et les Orsini, se signalèrent par leur rivalité, et se disputèrent le pouvoir. Leurs luttes sanglantes occasionnèrent dans toute la contrée de longs troubles et d'affreux désordres. En ce même temps éclata cette révolution non moins imprévue qu'extraordinaire, suscitée et organisée par un seul homme, par le tribun Cola di Rienzo. Elle s'annonça d'abord sous les apparences les plus favorables, et l'on put croire un instant à un meilleur avenir. Mais cette révolution sans nulle consistance ne parut que comme un météore lumineux qui brille un moment et s'éteint sans laisser la moindre trace de sa durée éphémère. Si, à tant d'événements funestes, on ajoute ce fléau terrible, qui dans le cours du xiv^e^ siècle vint décimer la malheureuse Italie, on s'expliquera

(1) De 1305 à 1375.

aisément l'affreuse misère et l'incroyable dépopulation de Rome, déchue au point de ne plus compter que dix-sept mille habitants. Il était temps que cet état de choses eût un terme ; sans quoi la cité éternelle, qui déjà croulait pièce à pièce, périssait tout entière, et ne serait plus aujourd'hui qu'une ruine solitaire, mais grande, mais sublime comme son passé.

Heureux effet de leur retour.

Heureusement les circonstances changèrent et devinrent plus favorables. Le retour du saint-siége, suivi bientôt du concours nombreux des savants et des artistes, fut pour Rome un double élément de prospérité. L'ardente ferveur de ces hommes supérieurs excita bientôt une sympathie universelle et un tel enthousiasme pour l'antiquité glorifiée par eux, que de toutes parts on vint considérer, admirer et étudier ces ruines merveilleuses, restées si longtemps exposées à tous les regards, sans qu'on daignât y porter la moindre attention. Parmi les premiers architectes que leur admiration et leur culte pour les anciens entraînèrent vers l'antique métropole, il faut citer Brunelleschi, Léon Baptiste Alberti, le Cronaca, Bramante ; après eux, de brillants génies suivirent ce mémorable exemple, lequel se perpétuera d'âge en âge, tant que le goût de la bonne architecture sera en honneur parmi les peuples. De retour dans leur patrie, ces grands maîtres, formés à l'école de tant de beaux exemples, et nourris des préceptes de Vitruve, fixèrent dans de judicieux traités les vrais principes d'un art abandonné depuis si longtemps à l'ignorance, au caprice et à la routine, ou élevèrent ces nobles édifices qui portent l'empreinte de leurs savantes études sur les monuments anciens.

Ce fut alors que Rome reprit son rang ; si jusque-là elle était restée étrangère à ce mouvement de progrès et de régénération qui s'opérait près d'elle, bientôt c'est elle seule qui va briller, et d'une clarté si vive, qu'elle effacera même tout l'éclat des autres villes.

Encouragements donnés aux arts par plusieurs grands papes au XV^e^ siècle.

Plusieurs pontifes dans le cours du XV^e^ siècle, Martin V, Nicolas V, Sixte IV, se déclarent les amis et les protecteurs des arts, et les encouragements mérités qu'ils savent distribuer, préparent le siècle brillant qui a immortalisé Jules II et Léon X. Les trois premiers pontifes attachent même à leur personne par des distinctions honorables et flatteuses, d'habiles maîtres, tels que Giuliano da Majano, Alberti, Baccio Pintelli, qu'un amour passionné pour leur art avait conduits à Rome, dans le but d'y perfectionner leurs études à l'école des anciens.

Artistes étrangers exerçant à Rome.

Rome donc sembla renaître; de somptueux édifices furent entrepris et achevés en peu d'années; et comme si le génie romain ne devait rien créer de lui-même, la grande cité fut pour la troisième fois redevable à des étrangers des beaux monuments qui l'embellirent. On voit cette destinée singulière se reproduire aux trois grandes époques de son existence: à son berceau, ce sont les Étrusques; au temps de sa plus grande splendeur, ce sont les Grecs; à l'époque de la renaissance, ce sont les Toscans, qui tour à tour sont appelés à créer, à perfectionner et à renouveler son architecture. Les papes d'alors et leurs premiers successeurs surent parfaitement comprendre quel éclat durable leur pontificat pouvait emprunter aux arts et aux talents des grands artistes : et en effet, si, de son vivant, c'est le prince qui honore de sa protection l'homme de génie, c'est l'œuvre du protégé qui, après la mort du protecteur, l'honore à son tour et immortalise sa mémoire. Il y avait d'ailleurs une grande portée de vues, une politique aussi adroite que profonde, à identifier la religion avec l'art, à placer celui-ci à côté de la foi, comme un interprète inspiré, qui, captivant les imaginations par l'éclat, la grâce ou la majesté de ses créations, devait attacher au culte les populations italiennes si fortement impressionnables.

Caractère de l'architecture de la première époque de la renaissance.

L'architecture, exercée à Rome pendant longtemps par des artistes nés en Toscane, conserva durant un demi-siècle le caractère de son origine; ainsi l'on exécuta d'abord des habitations ayant l'apparence ferme et sévère des palais florentins; je citerai l'une d'elles, le palais di Venezia, remarquable surtout à cet égard et offrant l'aspect formidable d'une forteresse crénelée. Giuliano da Majano en fut l'architecte. La continuation de cet édifice, qui se distingue à la première vue par une moindre élévation, a été désignée sur nos gravures sous le nom de *petit palais*. On y trouve plus d'élégance et de régularité, mais le style d'une forteresse y domine encore. Je le crois l'œuvre de Baccio Pintelli, de cet artiste plein de goût et de talent qui exécuta à Rome un nombre considérable de monuments, et principalement des cloîtres et des églises. Nous aurons occasion de le citer souvent dans le cours de cet ouvrage. Son style se rapproche de celui de Brunelleschi; mais il sut mettre dans ses détails une délicatesse extrême et une grâce infinie, imitées depuis par Bramante, qui, lui-même, sous ce rapport, ne parvint pas à l'égaler. En ce même temps, Alberti, ce savant et habile architecte, devenait le conseil de Nicolas V; il jetait le premier les fondations de l'église de Saint-Pierre et commençait à la fois le Vatican. Son architecture est d'un goût pur et d'un style élevé; elle a de l'analogie avec celle de Baccio Pintelli, sans avoir autant de sécheresse. Giuliano da Sangallo, qui appartient à la même école, a les mêmes imperfections et les mêmes qualités, quoiqu'à un degré moindre. Enfin apparaît cette grande figure de Bramante Lazzari, cet homme d'exécution et né pour les grandes entreprises. Il semblait fait pour comprendre Jules II, son souverain; aussi impatient que lui de produire, le jour ne pouvait suffire à son

ardeur immodérée, et ses constructions s'élevaient encore aux clartés des flambeaux. En peu d'années il exécute une grande partie du Vatican; et tandis qu'il construit les immenses fondations de Saint-Pierre, qu'il élève sa vaste enceinte, qu'il monte jusqu'à la hauteur des voûtes et avec une rapidité incroyable toute cette masse colossale, on le voit entreprendre et achever des édifices tels que la Chancellerie et le palais Giraud, des temples tels que S. Pietro in Montorio, monuments aussi admirables par l'élévation du style, la grandeur de la pensée, que par la grâce et la finesse des détails.

On est surpris que ce grand homme n'ait pas formé de disciples (1), et qu'il soit resté le dernier, comme le plus digne représentant de l'école florentine. Les artistes qui lui succédèrent, quoique Florentins pour la plupart, appartiennent néanmoins tous à l'école romaine. On trouve le vrai type de celle-ci dans les œuvres d'Antonio da Sangallo et de Baldassarre Peruzzi, les dignes successeurs de Bramante. L'architecture alors se transforma, elle perdit un dernier reste de sécheresse, et atteignit au plus haut degré de perfection : à l'élégance des formes, à la grandeur et à la majesté des masses, elle réunit une juste précision de rapports et une grande pureté de détails. Les palais Farnese et Massimi s'élevèrent presque simultanément; ils vinrent le disputer à la Chancellerie, et embellir à la fois une ville fière encore aujourd'hui de posséder de tels chefs-d'œuvre.

Caractère de celle de la deuxième époque.

(1) Il est vrai que Raphaël avait reçu de Bramante, son oncle, des principes d'architecture pour le tracé des édifices qu'il introduisait dans ses tableaux, et qu'il en fit plus tard l'application au petit nombre de bâtiments qu'il a élevés; mais, à notre avis, le grand peintre ne saurait être considéré comme un véritable architecte, et conséquemment comme ayant été le dépositaire réel des doctrines de Bramante.

Quant à Antonio da Sangallo, qui fut chargé de diriger, comme inspecteur, les travaux que la vieillesse et les infirmités de Bramante l'empêchaient de surveiller, malgré les relations journalières et artistiques qui s'ensuivirent entre eux, il ne paraît pas avoir été influencé par le vieux maître et avoir fait à son propre système la moindre modification.

Une foule d'habitations charmantes furent édifiées à la même époque; Baldassarre Peruzzi y prit une grande part. Cet habile architecte, dont la destinée fut d'ailleurs si agitée et si malheureuse, fut peut-être pour l'architecture ce que Raphaël a été pour la peinture. Il y avait entre ces deux génies aimables une grande conformité de talent. Jamais, depuis eux, on ne vit dans l'un et l'autre art des compositions aussi remarquables pour le goût et la variété; jamais autant de grâce ne fut alliée à autant de sagesse.

Telle fut donc la marche que l'art, toujours en progrès, suivit à Rome, depuis le milieu du XV^e^ jusqu'au milieu du XVI^e^ siècle. Cet art sut être à la fois grand, noble et élégant : et il atteignit alors à sa plus haute perfection; ce fut le temps des saines doctrines et d'une gloire durable, car jamais elle ne fut plus méritée : temps mémorable, siècle privilégié, où les bons esprits exerçaient un empire absolu, où le sentiment du beau avait pénétré les âmes, où les arts étaient compris de populations entières qui applaudissaient avec transport à leurs succès. Honneur soit donc rendu aux grands architectes de ces temps de prodiges! Lorsque tout se régénérait autour d'eux, que les lettres reprenaient un nouvel éclat, que la peinture agrandissait sa sphère, et portait si loin le prestige de son exécution; lorsque les sciences pénétraient dans les secrets de la nature et que le génie des découvertes rencontrait à la fois l'imprimerie et le nouveau monde, eux aussi, en suivant le mouvement général des intelligences, élevèrent l'art si utile et si noble de l'architecture au niveau de cette grande époque : au lieu de continuer une routine, qui depuis longtemps le laissait stationnaire, ils surent franchir le cercle étroit qui emprisonnait leurs devanciers, et sans autres secours que d'antiques et faibles indications, retrouver ces routes perdues, mais sûres, qui mènent aux chefs-d'œuvre et à l'immortalité.

Premiers symptômes de décadence

Si, pendant un siècle entier et jusqu'au milieu du XVI^e^, l'architecture est constamment en voie de perfectionnement, après cette époque le progrès cesse : elle conserve encore une grande physionomie, mais déjà le goût est en décadence. Cette naïveté, cette fraîcheur de jeunesse, le caractère distinctif de la première époque, a disparu; l'élégance des formes, l'élévation du style sont sensiblement déchus. Déjà même on ne retrouve plus ce qu'à vrai dire il faut appeler du nom d'architecture de la renaissance. Quelques beaux génies cependant brillent encore à cette époque : Michel-Ange Buonarroti, Vignola, Ammanati, Palladio, Pirro Ligorio, Giacomo della Porta; mais si Michel-Ange, moins heureux dans ses innovations en architecture que dans les autres arts, produit quelques beaux ouvrages, il n'en est pas moins le premier à entrer dans ces sentiers malheureux qui, sous la funeste dictature intellectuelle qu'il exerça, devaient conduire l'art à sa perte. Vignole, législateur plein de raison et de goût, semble venir à propos pour contre-balancer l'effet des mauvais exemples; en même temps qu'il pose des règles, il en fait l'application aux monuments qu'il élève. Malheureusement Rome ne possède qu'un petit nombre d'ouvrages de ce maître habile; il faut aller à vingt lieues de son enceinte, à Caprarola, pour voir et admirer ses conceptions non moins sages qu'élégantes, et pour retrouver la véritable architecture de la renaissance. Palladio, autre grand génie, puise dans l'étude des anciens qu'il explique et qu'il commente, cette logique et cette raison puissantes qu'il déploya dans le cours de sa carrière si active et si brillante; mais c'est Venise et Vicence, sa patrie, qu'il est appelé à embellir de ses nombreux ouvrages; à peine Rome, à qui il est redevable de tout son savoir, en possède-t-elle un ou deux; encore sont-ils assez peu importants. Ammanati imprime à ses édifices un noble caractère; les masses en

sont imposantes, les divisions ont de la grandeur, enfin les détails se font remarquer tantôt par leur pureté, tantôt aussi par des incorrections. Pirro Ligorio fait une étude particulière des monuments antiques, et laisse de précieux manuscrits, fruits de ses profondes recherches. Dans son amour pour l'antiquité, il élève, dans le jardin du Vatican, cette habitation charmante connue sous le nom de *Villa Pia*, si parfaitement conçue à l'imitation des anciens, qu'un citoyen de l'ancienne Rome l'eût réputée, sans doute, l'ouvrage d'un architecte contemporain. Enfin, Giacomo della Porta, doué d'imagination et de facilité, se fait remarquer par des conceptions hardies et de belles dispositions, mais il se laisse entraîner à la mode, et, dans un grand nombre de productions, où le mauvais goût domine, il fait oublier que Vignole fut son maître.

Nouvelle decadence accomplie.

Cette deuxième époque, qui dura un demi-siècle et environ jusqu'à la fin du XVI^e^, fut une époque de transition : elle donna naissance à cette architecture d'abord insignifiante et sans caractère, qui bientôt se signala par ses bizarreries et par ses extravagances. On peut dire que cette troisième époque fut une nouvelle décadence : elle en a tous les symptômes. Les principes d'une éternelle raison furent méconnus et délaissés ; enfin le désordre et l'anarchie, audacieusement proclamés, régnèrent seuls, comblés d'honneurs.

Cependant, cette décadence fut moins malheureuse que celle du moyen âge ; elle produisit encore des hommes remarquables, dont quelques-uns même eurent du génie ; elle put se glorifier de Domenico Fontana, de Pietro da Cortona, de Bernini, de Borromini, et de Fuga, le dernier d'entre eux ; mais les productions de cette époque, en opposition manifeste avec les bonnes traditions alors complétement oubliées, sentent la manière, et, comme le clinquant, brillent d'un éclat impur. On ne peut s'empêcher de reconnaître que ses artistes

les plus distingués ont encore de la vie, de l'imagination et de la puissance, mais on ne s'aperçoit que trop qu'ils produisent sous l'influence d'un mauvais génie, et que l'esprit du temps les domine et les entraîne.

De la renaissance en France.

Cette brillante régénération italienne de 1450 eut un tel retentissement en Europe, qu'elle modifia les idées les plus enracinées dans presque toutes les contrées où la civilisation avait pénétré, et contribua puissamment à étendre cette civilisation naissante. Le système architectonique des nations du Nord subit alors de grands changements, et bientôt après, le système entier fut complétement abandonné. Si, pendant longtemps, les préceptes et les exemples laissés par les anciens n'y furent pas généralement connus, on ne doit l'attribuer qu'aux difficultés qui existaient pour communiquer avec l'Italie, et à l'état peu avancé de l'imprimerie et de la gravure; car partout où les nouvelles doctrines étaient proclamées, elles trouvaient de l'écho et des partisans zélés. Ce fut principalement en France que l'influence des idées ultramontaines se fit le plus tôt et le plus profondément sentir. Les diverses expéditions en Italie, entreprises par Charles VIII, Louis XII et François I^er^, avaient fait connaître aux guerriers français cette contrée délicieuse, au temps où les beaux-arts avaient atteint leur plus haut période. Qu'on s'imagine l'enthousiasme extraordinaire que le spectacle si nouveau de tant de chefs-d'œuvre dut faire naître dans l'armée; tous les récits merveilleux qui s'ensuivirent durent, comme au retour des croisades, exciter dans la nation entière une vive sympathie et une grande curiosité. On dut demander aux artistes de reproduire toutes ces éclatantes nouveautés, et c'est ainsi que plusieurs architectes furent conduits à se

rallier au système de la réforme. Parmi eux, il faut citer surtout Pierre Lescot, Jean Bullant et Philibert Delorme, qui exécutèrent, avec l'Italien Serlio, les plus beaux monuments dont la France puisse à juste titre se glorifier. Serlio était élève de Baldassarre Peruzzi ; mais il n'avait pas vingt ans quand il perdit son maître, et il en comptait à peine vingt-trois quand il fut appelé en France. Delorme, dès l'âge de quatorze ans, étudiait à Rome ; on ignore si Lescot et Bullant ont de même visité l'Italie, mais tout le ferait croire, si on en jugeait d'après la correction et la pureté de leur style. On dirait même que nos trois grands architectes ont été les disciples de Peruzzi, tant ils ont su se maintenir dans les principes de son école.

On est en droit d'être surpris que les architectes d'un pays où l'on connaissait à peine les éléments de l'art au commencement du XVI^e^ siècle, aient déjà pu rivaliser, à la fin du même siècle, avec ceux de l'Italie, cette terre classique si riche naguère en artistes du premier ordre, mais qui commençait à perdre les bonnes traditions, et n'avait à opposer à la France que deux hommes, bien illustres, il est vrai, Palladio et Vignola, dont un seul même semblait appartenir à la renaissance.

Il est à remarquer que les trois grands architectes français, qui les premiers ont appliqué le nouveau système, ont su le faire en hommes supérieurs, c'est-à-dire, avec indépendance et originalité. On doit leur savoir gré d'avoir conservé dans leurs œuvres des réminiscences de l'architecture nationale, comme pour en perpétuer la tradition.

François I^er^ encourage les artistes.

C'est à François I^er^ qu'on est en partie redevable de cet élan spontané qui alors anima les artistes, dans cette Gaule chevaleresque, mais encore à demi barbare : des trois derniers princes conquérants qui passèrent les Alpes, il fut le seul à comprendre et à aimer les

arts, le seul qui se plût à les encourager par ses largesses, et par les plus séduisantes distinctions, prodiguées aux hommes de lettres et aux savants, aussi bien qu'aux artistes.

Les arts suivent en France les mêmes alternatives qu'en Italie.

L'art suivit en France les mêmes phases de décadence qu'en Italie, mais toutefois avec des modifications, que les habitudes et le goût particulier du pays y introduisirent. Sous Louis XIV, l'architecture, moins correcte et moins élégante que pendant le siècle précédent, fut surtout empreinte d'un grand caractère. Ce temps des Blondel et des Mansard eut de l'analogie avec l'époque, déjà éloignée, des Ammanati et des Giacomo della Porta; et pour que la similitude fût complète, la France, un demi-siècle après, eut aussi ses *Borromini* et dut subir les conséquences de leur système. On n'échappa aux insignes extravagances de ce système que pour revenir, disait-on, au style grec, c'est-à-dire, à cette architecture bâtarde, sans rapport réel avec le type qu'on prétendait imiter, et toute personnifiée dans les œuvres barbares de l'architecte *Ledoux*. Heureusement cette vogue pour une architecture d'une pesanteur révoltante fut de courte durée.

Indécision des doctrines de l'époque actuelle.

Après cette époque vient la nôtre, dont je me dispenserai de parler en détail, persuadé que pour bien en juger, il faut être à distance comme pour apprécier un tableau. Il serait difficile, au reste, de pouvoir la caractériser avec précision, au milieu de ce conflit d'opinions si peu arrêtées qu'on pourrait se demander quelle est notre foi, si même nous avons des croyances. On pourrait supposer, il est vrai, que notre culte s'adresse aux anciens, proclamés par nous les maîtres par excellence; mais ces dieux, sans autels, n'obtiennent de nous que des hommages stériles. Sans avoir pour les anciens un fanatisme ridicule, pourquoi, du moins, ne chercherions-nous pas à entretenir avec eux un commerce plus intime, pour

nous initier davantage à leurs doctrines, et pénétrer plus avant dans leurs secrets? On préfère, je le sais, s'inspirer des monuments de la renaissance dont l'application à nos usages est, en effet, plus facile et plus immédiate. Je suis loin de blâmer cette tendance. On aurait tort, sans doute, de négliger les leçons de tant de bons esprits; mais il faut que les deux études se suivent, et que celle de l'antique précède l'autre, si l'on veut avoir sur son art toutes les lumières du passé. Quelques-uns affectent de n'avoir aucun système, ou pensent qu'on peut les admettre tous sans préférence; aussi leurs ouvrages, dépourvus de caractère et d'unité, se ressentent-ils de cette absence de convictions. Pour d'autres enfin, il n'est ni théories ni règles; aucune autorité ne leur semble même assez respectable pour qu'ils veuillent s'y soumettre. Dans leur amour pour l'indépendance, ils prétendent exclure la régularité et la symétrie de celui des arts qui saurait le moins s'en passer (1). Ce qu'ils recherchent davantage, ce sont les formes les plus étranges et plutôt bizarres qu'originales; malgré l'extrême aversion qu'ils manifestent pour toute espèce d'imitation, on les voit toutefois, infidèles à leur système, chercher des inspirations, même dans les compositions les plus déplorables du siècle passé. Il est commode, sans doute, de s'affranchir de toute règle, de s'épargner des veilles, des travaux suivis, des recherches pénibles, mais ce n'est qu'à ce prix pourtant qu'on peut espérer d'atteindre au sommet de l'art et d'obtenir une place honorable dans le souvenir des

Système de quelques artistes.

(1) Toutes les fois qu'en architecture on admet comme principe l'imitation des procédés de la nature, c'est admettre implicitement la régularité et la symétrie, puisqu'en effet elles existent dans la plupart de ses œuvres. Cette symétrie est surtout prononcée dans les êtres animés, chez l'homme et chez les animaux : et nous sommes tellement habitués à la voir régner partout, que chaque fois que, par une exception rare, une ou plusieurs de ces conditions de régularité ont été omises pour un individu, cette erreur de la nature nous est odieuse. Nous sommes loin d'avoir et la même exigence et la même susceptibilité lorsqu'il s'agit des productions humaines, où pourtant les mêmes règles sont si souvent violées.

hommes. Au lieu d'écouter l'ignorance qui les flatte et les encourage, ces artistes égarés devraient plutôt prêter l'oreille à la voix sévère des censeurs, qui les poursuivent souvent avec d'autant plus d'amertume, qu'ils ont plus lieu de regretter que de belles qualités soient ainsi perdues, sans profit pour les arts.

Ce n'est pas en particulier chez tel ou tel peuple qu'existe cette malheureuse indécision des esprits : elle est générale en Europe. Partout des efforts pour en sortir, et partout la même impuissance. L'Italie elle-même, faut-il l'avouer? est aujourd'hui stationnaire ou arriérée. Peut-être sommes-nous arrivés à l'une de ces époques de transition, où les intelligences ont comme suspendu leur marche, et semblent attendre l'avénement de quelque grand génie qui les dirige et les entraîne à sa suite.

L'architecture plus encouragée chez les anciens.

L'architecture n'a jamais obtenu en France qu'une faveur précaire, et n'a guère trouvé d'encouragements réels que dans le goût particulier du prince pour cet art; conséquemment ces encouragements ont toujours été passagers. Chez les anciens, au contraire, cet art était populaire, il était apprécié, et il eut de nombreuses occasions de se produire; à Athènes, par exemple, c'était une nation entière qui prenait part à l'œuvre de l'artiste dont elle dirigeait, pour ainsi dire, les inspirations. Là, un monument nouveau occupait les esprits, comme chez nous, au dernier siècle, l'apparition d'une pièce nouvelle était un fait retentissant qui excitait un vif intérêt, et soulevait mille critiques.

A Athènes.

Dans l'ancienne Rome.

A Rome, l'architecture fut d'abord encouragée par la religion. Au retour d'une glorieuse campagne, ce fut longtemps la coutume d'élever un temple au dieu protecteur auquel on devait la victoire. Les généraux, au lieu de songer à s'enrichir des dépouilles de l'ennemi, les consacraient à embellir la ville par un monument du-

rable. Quelquefois ils mouraient pauvres en léguant à la postérité un noble souvenir de désintéressement. Plus tard, vers la fin de la république, ceux qui briguaient les magistratures cherchaient, pour obtenir les suffrages, à se distinguer par l'érection de quelque édifice d'utilité publique. Ce moyen de plaire au peuple manquait rarement d'atteindre son but, et souvent il fut mis en usage même par les patriciens les plus fiers. Ainsi, Appius Claudius Cæcus, l'un des plus illustres de ces Appius si orgueilleux, ambitionnait la censure pour présider à l'établissement de cette route magnifique conduisant de Rome à Capoue, et qui, après plus de vingt siècles, porte encore son nom : monument impérissable qui, aujourd'hui même, témoigne de son zèle pour le bien public, et atténue le souvenir odieux attaché à la personne des Appius, à cause de leurs luttes obstinées contre le peuple pour le maintien des prérogatives de l'aristocratie (1). Le grand Pompée lui-même, après tant d'éclatants services rendus au pays, cherchait encore à perpétuer sa mémoire par d'importants travaux : il élevait de somptueux portiques, et le premier théâtre qui fut bâti en pierre. Ce louable sentiment se soutint sous les empereurs : un riche particulier, Agrippa, construisait des temples, bâtissait des thermes, et peuplait Rome de fontaines monumentales. Auguste mettait sa gloire à renouveler la ville, dont il fut comme le second fondateur : plusieurs de ses successeurs rivalisèrent de zèle et déployèrent une magnificence inouïe dans les temples, les amphi-

(1) On conçoit très-bien que ces routes militaires, ou voies romaines, devaient être des travaux populaires et entraient dans la politique du gouvernement. Non-seulement elles procuraient aux légions, alors toutes composées de citoyens, un adoucissement aux fatigues de la marche, non-seulement elles facilitaient les relations commerciales et de toutes sortes, mais elles contribuaient à perpétuer la puissance et la domination des Romains, qui bientôt se fût éteinte, faute de pouvoir transporter des troupes, dès qu'une sédition éclatait sur quelque point de leur vaste empire, ou qu'une de leurs provinces était menacée de l'invasion de l'ennemi.

théâtres, les thermes, et les autres monuments de toute espèce qu'ils édifièrent.

Les encouragements sont continués comme par tradition dans la ville moderne.

Il semble, au reste, que ce soit le destin de cette terre privilégiée, de ne pas perdre les bonnes traditions, et que tout ce qui brille au pouvoir par le rang ou par la fortune, soit, dans tous les temps, l'ami naturel et le protecteur déclaré des arts. Ainsi, lorsque après tant d'effroyables désastres, Rome eut succombé sous le poids de ses infortunes, lorsque ses esclaves déchaînés, les barbares du Nord et de l'Afrique, eurent assouvi sur son cadavre mutilé leur haine profonde et leur vengeance implacable, ne voit-on pas les souverains pontifes s'empresser de panser ses plaies, de fermer ses cicatrices? Une généreuse émulation les anime, et leur piété éclairée console et protége les arts. Dans les églises qu'ils élèvent, ils prodiguent toutes les pompes de l'architecture et de la sculpture, et les embellissent des brillants prestiges de la peinture. Leur zèle pour le bien public va plus loin encore, et ils agissent en véritables édiles. Rome leur doit le rétablissement de ses aqueducs brisés, et d'une multitude de fontaines dont les eaux abondantes sont une richesse pour la ville. Les admirables colonnes de Trajan et de Marc-Aurèle sont restaurées par leurs soins, et les obélisques antiques renversés depuis des siècles sont replacés sur de nouvelles bases. Dans leur sollicitude extrême, ils veillent attentivement à la conservation des autres monuments de l'antiquité, et n'en excluent même ni les temples, ni les idoles du paganisme.

Quelle haute idée on avait à Florence de la mission des arts.

A Florence, à l'époque de la renaissance, c'est comme au temps de l'ancienne Grèce, comme à Athènes, où la population se mêlait aux artistes et les inspirait par l'intérêt même qu'elle leur portait. Pour montrer comment on entendait alors, en cette ville, la mission des arts, et faire comprendre à quel degré d'estime ils étaient placés

dans l'opinion, il nous suffira de rappeler le décret mémorable, rendu lors de la nomination d'Arnolfo di Lapo à la place d'architecte des travaux de *Sainte-Marie des Fleurs*, de ce monument tout national, projeté comme devant être le dernier effort de l'industrie humaine : ce décret, qu'on doit regarder comme étant l'expression fidèle des sentiments du peuple florentin, est conçu dans les termes d'une juste considération pour l'artiste aux talents duquel ses concitoyens confiaient un ouvrage qui avait pour eux une importance si grande. On y remarque l'attention singulière qu'on a prise de lui épargner les entraves et les conditions gênantes ; on ne le limite en aucune manière, pas même pour la dépense : la seule obligation qu'on lui impose, c'est de rendre son œuvre digne de la république (1).

En ce même temps, les riches particuliers suivaient l'impulsion don-

Les particuliers, à l'exemple des gouvernements, cherchent à s'illustrer par de grands monuments.

(1) Ce décret, où respire une majesté toute romaine, est un monument du XIII^e^ siècle, qui mérite d'être connu ; nous en donnons ici le texte et la traduction littérale :

« Atteso che la somma prudenza di un « popolo d'origine grande, sia di procedere nelli affari suoi di modo che dalle « operazioni esteriori si riconosca non meno « il savio, che magnanimo suo operare ; « si ordina ad Arnolfo capo maestro del « nostro comune, che faccia il modello o « disegno della rinnovazione di Santa-Reparata, con quella più alta e sontuosa « magnificenza, che inventar non si possa, « ne maggiore ne più bella dall' industria « e poter degli uomini ; secondochè da più « savi di questa città è stato detto e consigliato in publica e privata adunanza, « non doversi intraprendere le cose del « comune, se il concetto non è, di farle « correspondenti ad un cuore che vien fatto « grandissimo, perchè composto dell' animo « di più cittadini uniti insieme in un sol volere. »

Attendu qu'il est de la souveraine prudence d'un peuple d'une illustre origine de procéder dans ses affaires de manière qu'on reconnaisse dans ses actes extérieurs la sagesse non moins que la magnanimité de sa conduite : il est ordonné à Arnolfo, architecte de notre commune, d'exécuter le modèle ou dessin pour la reconstruction de Santa-Reparata, et d'y déployer la plus haute et la plus somptueuse magnificence qu'il soit possible d'imaginer, de sorte que l'industrie et le pouvoir des hommes ne puissent atteindre à rien d'aussi grand ni d'aussi beau ; suivant ce qui a été dit et conseillé en assemblée publique et particulière par les plus sages de cette cité, qu'on ne doit entreprendre aucunes choses qui concernent la commune, à moins qu'on n'ait la pensée de les faire correspondre à une audace qui devient immense, parce qu'elle se compose de la résolution d'un grand nombre de citoyens réunis en une seule volonté.

née par les princes et par les gouvernements : ils édifiaient pour leurs familles, non de frêles habitations, mais de véritables monuments construits pour traverser les siècles. On ne pouvait du moins accuser ces hommes d'être à la fois opulents et spéculateurs avides : une pensée généreuse présidait à leurs résolutions et leur dictait ces louables sacrifices ; ils se plaisaient à embellir la ville qui les avait vus naître, et songeaient encore à laisser d'eux-mêmes un souvenir durable. Leur noble ambition n'a pas été trompée; et si les familles Farnèse et Strozzi sont éteintes, on cite à Rome et à Florence les palais qu'elles ont élevés comme des chefs-d'œuvre dont la patrie s'honore. Trouvons-nous rien de semblable dans nos mœurs ! Un esprit mercantile et d'égoïsme étroit s'est emparé des sociétés modernes. Nos riches, satisfaits de briller un instant par l'éclat d'un luxe futile, s'inquiètent peu de la postérité, et cette postérité, à laquelle ils n'ont légué aucuns souvenirs, juste pour eux comme pour tous, doit condamner à un éternel oubli des noms sans gloire, auxquels ne se rattachent ni actions mémorables, ni monuments des arts.

Nos riches ont rarement cette noble ambition.

Telle est, malheureusement, il faut en convenir, la différence marquée qui existe entre les deux pays dans l'amour qu'ils portent à l'art. Ce n'est vraiment qu'en Italie que ce sentiment pour l'architecture est profond et universel; ce n'est que dans cette contrée, toute poétique, que chacun semble se complaire à orner son habitation, et se montre désireux d'accuser à l'extérieur le goût qui distingue le propriétaire.

C'est à l'art à conquérir lui-même sa position.

On ne peut espérer, sans doute, de voir ce sentiment se répandre parmi les populations tant que l'art n'aura pas su conquérir la haute position qu'il devrait occuper dans leur estime; aussi longtemps qu'il n'aura pas réussi à frapper des imaginations rebelles, par l'élégance, la hardiesse et la majesté de ses conceptions; en un mot, tant que n'étant pas pénétré de toute l'importance attachée à ses œuvres,

il n'aura pas cessé de se prostituer. Ainsi, ses succès, sa considération, son avenir, dépendent en quelque sorte de lui-même. La question dès lors consiste tout entière à chercher quels seraient les moyens les plus propres à servir l'art et à le diriger dans la voie du progrès. Pour arriver à ce but, il y aurait bien des réformes à entreprendre, qu'il serait long et hors de propos de formuler ici : qu'il nous suffise d'en indiquer une, la plus essentielle peut-être, et qui seule réaliserait d'importantes améliorations : pour obliger l'art à se respecter lui-même, il faudrait atteindre et paralyser l'ignorance présomptueuse, et ne plus lui permettre d'étaler avec tant d'impudence les honteuses productions dont elle souille nos villes (1). Eh quoi! lorsqu'une législation répressive, prévoyante et protectrice de la fortune des particuliers, contraint l'avocat, l'ingénieur et tant d'autres à des études sérieuses et les soumet à des épreuves de savoir, comment à l'égard de l'architecte, qui souvent dispose comme eux de cette fortune, la loi reste-t-elle muette et montre-t-elle tant d'insouciance pour la prospérité d'un art, auquel se lie pourtant la gloire des nations? Comment dans nos villes, les constructions particulières manquent-elles si souvent d'une direction intelligente et sont-elles ainsi abandonnées aux spéculations cupides du premier mercenaire (2)?

Utilité de réformes réglementaires.

De tels abus sont trop préjudiciables pour être tolérés plus longtemps. Il faut que les citoyens, qui souvent confient à l'architecte

(1) En Russie, m'a-t-on dit, il existe un règlement de police fort sage : tout particulier qui, dans une ville, veut élever une construction quelconque, est obligé de soumettre le dessin de la façade à un jury d'architectes chargés d'examiner si le projet doit produire un bon effet et se lie bien avec les bâtiments voisins. Cette formalité, qui gêne peu la liberté individuelle, doit contribuer singulièrement à l'embellissement d'une ville, si la censure, loin d'être systématique et capricieuse, est juste et éclairée.

(2) On trouve les mêmes regrets exprimés dans un ouvrage de Mazois, ce digne artiste qu'une mort prématurée a enlevé aux arts et à ses nombreux amis, qui appréciaient en lui tant de qualités aimables, l'urbanité de l'homme du monde réunie aux talents de l'architecte et au

les intérêts les plus graves, trouvent en lui des gages certains de talent. Cette condition accomplie, presque toujours ils pourront compter sur des garanties non moins essentielles, celles que donne la moralité : car l'étude des beaux-arts a le privilége d'élever l'âme et de communiquer aux sentiments de la noblesse et de la dignité.

Les édifices publics doivent être un moyen d'influence

On doit encore chercher à contre-balancer l'effet des mauvais exemples, malheureusement trop nombreux parmi les édifices privés, en apportant un soin extrême et une grande surveillance à la construction des édifices publics; car non-seulement un monument reçoit l'empreinte du goût d'une époque, et est destiné par sa longue existence à transmettre aux générations suivantes des impressions et des idées, mais il a même une influence immédiate sur l'architecture contemporaine; et, en effet, on a observé, dans tous les temps, une tendance générale des artistes vers l'imitation des ouvrages éclatants de leur époque; aujourd'hui, comme autrefois, l'habitation du riche se modèle sur celle du prince, et, dans la demeure du simple citoyen, on retrouve encore un reflet de celle des deux autres.

On doit chercher à provoquer la sympathie du public

Parmi les symptômes les plus alarmants qui menacent les destinées de l'art, nous devons signaler l'indifférence du public. Chez nous, il faut l'avouer, jamais un nom d'architecte n'obtient ce degré de considération et de faveur qui donne à l'âme ce ressort énergique à l'aide duquel elle s'élève dans les hautes régions de l'idéal. On ne sait

savoir de l'antiquaire. Ces passages que nous transcrivons du *Palais de Scaurus* sont empruntés eux-mêmes à Vitruve, à Xénophon et au code de Théodose : « L'architecture est souvent pratiquée par une foule de gens sans études, sans expérience, que l'amour du gain engage à professer un art auquel ils n'ont point été initiés. Aussi je vous avoue que je n'ose blâmer les pères de famille qui, dans la crainte d'être ruinés par l'impéritie ou la mauvaise foi d'un architecte ignorant, ne se fient qu'à eux-mêmes du soin de conduire les travaux qu'ils veulent faire exécuter..... Cet art exige un esprit cultivé..... Son étude devrait être le partage exclusif de ceux qui ont du génie et la connaissance des belles-lettres. »

faire aucune distinction entre le bâtisseur inculte et l'artiste de génie, qui a le pouvoir d'impressionner la multitude, soit qu'il élève un palais aux grands de la terre ou bien un temple à l'Éternel. Privé d'encouragements flatteurs, l'architecte est réduit de nos jours à aimer son art pour l'art seul : il est vrai qu'il a la consolation de trouver dans les jouissances de ce commerce intime, un dédommagement aux fatigues et aux veilles de l'étude, et surtout aux dégoûts trop nombreux attachés à l'exercice de la profession. Mais il lui manque toujours ce stimulant si actif et si puissant que les artistes puisent seulement dans la sympathie du public pour l'art et pour ceux qui l'exercent. C'est cette sympathie qui fait opérer des miracles et qu'il faut s'efforcer de faire naître par tous les moyens possibles. Le plus efficace serait, sans contredit, d'introduire l'étude des beaux-arts dans l'éducation, du moins comme partie complémentaire, à l'imitation des Grecs qui l'associaient à leurs études philosophiques; sans cette initiation, on peut dire qu'il manquera toujours à l'intelligence de l'homme l'un de ses plus magnifiques développements. Il est aisé de prévoir tout le bien qu'une telle réforme pourrait produire. On ne peut douter, en effet, que ces connaissances, maintenant peu répandues, devenant plus générales, l'intérêt pour l'architecture n'aille toujours croissant. Que de vives lumières jailliraient de ce concours de tant d'opinions désormais affranchies! Que de jugements alors redressés! Le public éclairé ne se ferait plus l'écho d'un petit nombre; il jugerait avec ses propres impressions, et trouverait dans ses connaissances nouvelles des jouissances qu'il ne soupçonne même pas aujourd'hui : alors l'architecte pourrait prétendre à ces acclamations enivrantes qui seules impriment à l'art une grande impulsion.

Les arts devraient être introduits dans l'éducation

On doit justement s'étonner de rencontrer cette triste indifférence chez un grand peuple, jaloux d'occuper la première place dans la civi-

Singulière inconséquence du public

lisation; et l'on ne saurait expliquer comment des populations qui se montrent si fières de la beauté de leurs villes, peuvent citer avec orgueil les monuments qu'elles y admirent, sans y rattacher jamais un nom illustre, sans rendre jamais le moindre hommage à celui dont les productions font la gloire de ses concitoyens (1). Il en est autrement dans un pays voisin, où l'on a l'instinct des arts, et où l'on sait apprécier tous les genres de mérites. Là, du moins, la gloire est pour tous, et les Brunelleschi, les Bramante et les Palladio, sont, au delà des Alpes, placés à côté de Galilée, du Tasse et de Raphaël, et partagent avec eux l'admiration de la postérité.

Pourquoi l'architecture doit avoir une grande importance.

Qu'on ne m'accuse pas de chercher ici à appeler sur mon art un intérêt exagéré et à lui donner une importance qu'il ne saurait avoir. L'architecture en est digne à tous égards; n'est-elle pas, en effet, la manifestation la plus éclatante, non-seulement du goût d'une nation pour les arts, mais encore du degré de civilisation et de puissance auquel elle s'est élevée? D'une part, les monuments résument l'histoire artistique contemporaine, puisque chaque art y a presque toujours déposé son tribut; de l'autre, il y a connexité entre eux et la fortune du peuple qui les a édifiés. Si le peintre, le poëte et le sculpteur peuvent, à leur gré, donner à leurs œuvres le cachet tout individuel de

(1) Parmi tant d'exemples de cette funeste et criante injustice envers nos grands artistes, je n'en veux citer qu'un seul que je choisirai de préférence dans notre époque. L'une des illustrations contemporaines, Percier, inconnu aux uns, ne semble-t-il pas déjà oublié des autres? Combien cependant n'a-t-il pas contribué au progrès de l'art par ses élégantes et ses ingénieuses conceptions! Paris ne lui doit-il pas plusieurs de ses beaux monuments? le vieux palais de nos rois n'a-t-il pas été réparé et embelli par ses soins? enfin, les magnifiques salles de nos musées, et les escaliers superbes et pittoresques qui y conduisent, ne sont-ils pas l'œuvre de son génie? Ce sont là, il me semble, des titres qui recommandent un nom à la mémoire des hommes! Heureux sont les poëtes, heureux sont les peintres! leurs œuvres au moins leur appartiennent tout entières et s'identifient avec leurs personnes. *Cinna* et *Andromaque*, le *Déluge* et les *Sabines*, rappellent des noms chers aux Muses, qu'on ne pourrait ignorer sans honte.

leur imagination, il n'en est pas ainsi de l'architecte qui relève au contraire de toute une existence populaire, de toute une civilisation déjà développée, et c'est cette distinction même qui donne une si haute importance à ses créations ; c'est qu'elles ne sont pas seulement l'élan spontané d'une inspiration isolée, mais l'accomplissement d'une volonté générale; et cette association d'un peuple à l'œuvre de l'architecte, loin d'en diminuer le mérite, l'augmente au contraire de toute la grandeur du programme.

Elles sont infidèles à leur gloire, les nations qui négligent, au temps de leur puissance, de lier leur existence à des constructions durables, qui soient comme autant d'annales éternelles de leur histoire ! Que reste-t-il d'une foule de villes autrefois riches et puissantes? Aucunes traces et des souvenirs confus. Ces villes étaient bâties sur un sable sans consistance, le vent du désert a passé dessus et les a dispersées comme une vile poussière. Mais Athènes, mais Rome et Florence, ces étoiles lumineuses de trois civilisations diverses, survivront toujours à elles-mêmes, et se maintiendront à jamais radieuses dans la mémoire des hommes.

Éloignement de certains esprits pour les beaux-arts.

Je sais qu'il est des esprits austères, appréciant tout par le calcul, qui ne peuvent concevoir que sans les plaisirs de l'imagination le bonheur d'ici-bas est incomplet; étrangers au culte des Muses, ils méconnaissent cette aspiration naturelle de l'homme vers le beau et l'infini, et conséquemment vers les beaux-arts, qui sont la réalisation de ce sentiment. Pour les *utilitaires*, pour ces esprits positifs et absolus, les chants inspirés du poëte, les divines créations de l'artiste, les découvertes seulement spéculatives du savant, tous ces titres de gloire, dont les nations étaient si fières jusqu'ici, n'ont aucune valeur réelle et ne sont que des futilités dignes de mépris. Ils prétendent régénérer l'humanité, et ils la mutilent. Leur triste système, en détrô-

nant nos plus belles facultés, tend à rapporter tout à l'intérêt, ce dieu sourd et aveugle de notre âge : s'il devait prévaloir sur la terre, le passé ferait entendre sa voix pour accuser et maudire les héritiers de ses doctrines, dissipateurs insouciants du riche patrimoine qui devait fructifier dans leurs mains. Mais non, les sombres présages de quelques esprits chagrins ne se réaliseront point; non, l'art ne saurait périr. Obscurci quelque temps par les préjugés et les goûts d'un siècle où l'industrie domine, il sortira des ténèbres comme un astre rajeuni et resplendissant. Les sociétés modernes, devenues moins exclusives et moins préoccupées des intérêts matériels, reconnaîtront bientôt leur insuffisance, et songeront davantage aux besoins de l'âme et de la pensée. En revenant aux arts, elles les replaceront dans leur estime, au rang dont les jugeait dignes celui que l'antiquité d'abord et vingt siècles consécutifs ont si bien nommé le divin Platon. Voici comme il proclamait dans son noble langage la haute mission qu'il voulait leur confier dans ce gouvernement modèle dont il a tracé l'organisation puissante : « *Il faut que la peinture, l'architecture et les autres arts, il faut que les* « *jeux mêmes et les spectacles, enfin que tous les objets extérieurs, s'il est* « *possible, fixent perpétuellement nos regards sur la véritable beauté,* « *afin que, vivant au milieu d'images toutes parfaites, comme dans un* « *air pur et serein, nous en soyons pénétrés jusqu'au fond de l'âme,* « *et que, par une sorte d'instinct, nous puissions atteindre, dans nos* « *actions et dans nos mœurs, à ce même degré d'harmonie et de* « *beauté* (1). »

Haute idée que Platon avait des arts.

(1) Plat. de Rep., lib. 3.

RENSEIGNEMENTS DIVERS(1).

SITUATION GÉOGRAPHIQUE.

La situation géographique de Rome s'estime ordinairement par rapport à deux monuments, l'église de *Saint-Pierre* et le collége de *la Sapienza*. Ce dernier point étant le plus central, nous lui donnerons la préférence; ainsi nous fixerons la latitude à : 41° 53′ 54″

et la longitude à : 10° 9′ 30″.

(1) Sous ce titre de *Renseignements divers*, nous avons compris une suite d'articles qui pourront sembler, sinon étrangers au sujet, du moins ne s'y rattacher qu'indirectement. Ces documents pouvant servir à éclaircir quelques points de l'histoire de l'art moderne à Rome, ou à donner des notions plus complètes sur le système général des constructions, nous avons jugé à propos de les joindre à notre travail.

La plupart de ces détails se retrouvent, il est vrai, dans d'autres ouvrages, mais j'ai appris par ma propre expérience qu'on ne parvenait à se les procurer qu'après des recherches fatigantes et d'assez longues études; le lecteur nous saura gré, sans doute, de les lui avoir épargnées.

DESCRIPTION TOPOGRAPHIQUE (1).

Nous allons essayer de décrire sommairement l'état primitif et l'état actuel de la superficie du sol de Rome; après quoi nous donnerons quelques indications sur la nature des roches qu'on y rencontre, pour servir comme d'introduction à l'énumération que nous nous proposons de faire des matériaux indigènes : nous terminerons par la liste des matériaux étrangers que le luxe des anciens Romains avait été demander aux contrées lointaines, et dont un grand nombre ont été utilisés dans les monuments modernes.

Il ne faut pas croire que ce soit une entreprise aisée que d'avoir à faire des observations sur un sol où l'on ne trouve partout que des ruines. Rome a subi tant de vicissitudes; les incendies, les dévastations de barbares, les inondations du Tibre, les tremblements de terre, ont accumulé tant de débris de toutes sortes, qu'aujourd'hui les vallées sont pour ainsi dire comblées, et que les monuments antiques qui subsistent encore, sont pour la plupart profondément enfouis; ainsi, au milieu du Forum, la colonne de Phocas, ouvrage du commencement du septième siècle de notre ère, et qui est elle-même élevée sur des ruines, est à $8^{mèt.},120$ (25^{pieds}) au-dessous du sol actuel; et près de la Salara l'on a découvert le pavé d'une rue antique à $10^{mèt.},394$ (32^{pieds}) au-dessous du pavé moderne. Enfin on ne trouve le terrain naturel qu'à une profondeur moyenne de $5^{mèt.},00$ ($15^{pieds}\ 5^{p.}$).

Ces reconnaissances sont d'autant plus pénibles à faire, qu'il faut souvent les entreprendre dans les souterrains des habitations, et qu'elles ne peuvent quelquefois s'exécuter qu'à l'aide de la sonde.

Il résulte de là, qu'il convient pour atteindre le but que nous nous proposons, et pour se reconnaître au milieu de tant de bouleversements, d'interroger, d'une part, les souvenirs de l'histoire, souvenirs vagues et très-

(1) La plupart des renseignements que nous donnons ici sur le sol de Rome sont extraits de l'excellent ouvrage de M. G. Brocchi, intitulé : *Dello stato fisico del suolo di Roma.*

incomplets; de l'autre, de consulter des annales plus véridiques, que la nature semble recéler soigneusement dans son sein.

Pour bien saisir la configuration générale du sol de Rome, on doit se représenter une vallée spacieuse flanquée d'une suite de collines, et sillonnée au milieu par le Tibre. A droite, elle est circonscrite par le Vatican et la longue crête du Janicule; à gauche, par le Pincius, le Quirinal, le Viminal, l'Esquilin et l'Aventin. Dans cette vallée s'élèvent isolés le Capitole, le Palatin, le Cœlius, et même cette portion de l'Aventin couronnée par S. Alessio et S. Prisca, laquelle est séparée de l'autre partie du même mont par une gorge assez profonde qui conduit à la porte S. Paolo. Quant au Pincius, au Quirinal, au Viminal et à l'Esquilin, ils ressemblent moins à des collines distinctes et séparées, qu'à un même plan ondulé qu'on ne saurait mieux comparer qu'au revers de la main.

Ces collines sont d'une élévation peu considérable, puisqu'elles n'atteignent au plus qu'à $88^{mèt},031$ (277^{pieds}). Dans le principe elles avaient sans doute plus de hauteur et plus d'escarpement; mais peu à peu les vallées se sont élevées et les pentes ont été adoucies par des travaux de terrassement, comme celles du Quirinal par les déblais de Trajan.

La conformation de ces diverses collines n'offre rien qui mérite d'être mentionné, si ce n'est quelques points culminants que les anciens distinguaient par des noms particuliers.

C'est ainsi qu'au Capitole, qui se compose de deux sommets séparés par une vallée, le sommet méridional se prolongeant vers le Tibre, et qu'on nomme aujourd'hui *monte Caprino*, était désigné autrefois sous le nom de *roche Tarpéienne*, et la vallée sous celui d'*Intermontium*.

Le Palatin avait également deux crêtes appelées *Germalus* et *Velia;* l'une située vers S. M. Liberatrice et l'autre vers S. Anastasia.

L'Aventin est séparé en deux parties distinctes, dont l'une moins élevée, où sont bâties S. Balbina et S. Saba, et l'autre plus escarpée où dominent les églises de S. Alessio et de S. Prisca.

Une portion du Cœlius était dénommée *Cœliolus;* il est présumable que c'était cette partie de la colline qui s'étend de la Scala Santa à la porte Maggiore.

Sur l'Esquilin, la plus vaste des collines de Rome, on distingue quatre

sommets situés à la villa Altieri, à la villa Palombara, à S. Pietro in Vincoli et à S. M. Maggiore : les deux derniers s'appelaient autrefois *mons Oppius* et *mons Crispius*.

L'Esquilin est traversé par *le rempart de Servius*, qui commence vers l'arc de Galien, passe dans la villa Negroni, se prolonge vers les thermes de Dioclétien et la vigne des Chartreux, coupe la rue Pia, pour arriver à la villa Mandosia où il se termine parallèlement à la vallée qui sépare le Quirinal du Pincius. Ce rempart est aujourd'hui enterré; mais sur presque tous les points où il existait jadis, on distingue encore une sorte de crête qui permet d'en suivre l'antique direction.

Les trois principaux points culminants du QUIRINAL étaient désignés sous les noms de *Salutaris*, *Mutialis* et *Latiaris* : on les retrouve à S. Domenico e Sisto, à la villa Aldobrandini et au jardin Colonna. Deux autres sommets se remarquent encore : l'un au jardin du palais Barberini, et l'autre au jardin Pontifical.

Nous n'avons autre chose à dire des trois petites éminences connues sous les noms de *monte Giordano*, *monte Citorio* et *de' Cenci*, si ce n'est qu'elles sont formées, du moins les deux dernières, des débris d'anciens édifices.

Nous compléterons ces renseignements sur la forme des diverses collines, en donnant ici la mesure de leurs hauteurs respectives. Ces mesures sont rapportées au niveau des eaux moyennes du Tibre prises au port de Ripetta, niveau qui est à $6^{mt.},497$ (20^{pieds}) au-dessus de celui de la Méditerranée (1).

		Mètres.	Pieds.
CAPITOLE,	à l'angle occidental de la roche Tarpéienne.	39,522	121.8
idem;	sol de l'église de l'Ara celi.....	42,554	131.»
PALATIN,	sol de l'église de S. Bonaventura.....	45,477	140.»
COELIUS,	sol de l'église de S. Gio : in Laterano.....	44,828	138.»
VIMINAL,	sol de l'église S. Lorenzo in Panisperna.....	45,477	140.»
ESQUILIN,	sol d'une éminence dans la villa Negroni....	58,606	184.5
idem,	sol de l'église S. Croce in Gerusalemme.....	39,739	122.4

(1) Ces documents ont été puisés dans les travaux de Calandrelli, Scukburg, Scaccia, Schouw et de' Vecchi.

		Mètres.	Pieds
Quirinal,	sol de la cour du palais pontifical.....	41,579	128. »
idem,	sol de l'église S. M. degli Angeli (aux thermes de Dioclétien).....	48,726	150. »
idem,	sol du jardin Colonna.....	45,207	139.2
Pincius,	sol de l'église della Trinità de' Monti.....	42,229	130. »
idem,	sol de la villa Ludovisi, au casin de l'Aurore.	59,770	184. »
idem,	sol de la villa Medici.....	53,842	165.9
Aventin,	sol de l'église S. Alessio.....	40,930	126. »
Janicule,	sol de l'église S. Pietro in Montorio.....	53,598	165. »
idem,	point culminant près de la fontaine Paola...	88,031	277. »
Vatican,	sol de la basilique de S. Pietro.....	23,713	73. »
Monte Mario,	qui forme comme la suite du Vatican.....	136,433	420. »
Corso,	vers son milieu, à l'égout du palais Fiano...	6,091	18.9
Panthéon,	pavé du vestibule.....	4,872	15. »
Forum,	sol antique sous l'arc de Septime Sévère....	7,985	24.7

S'il faut en croire le témoignage des historiens, les premiers habitants de ces contrées, lorsqu'ils vinrent y fixer leur demeure, trouvèrent la plupart de ces collines couvertes de bois, et des sources assez nombreuses à leur base.

Le Capitole, suivant Denis d'Halicarnasse, formait un bois de chênes; du pied de cette colline sortait l'*aqua Lautola*, laquelle se rendait probablement dans le Vélabre Mineur. Une autre source, qui n'a pas été mentionnée par les anciens, existe encore près de la prison Mamertina.

Sur le Palatin se trouvait le bois dédié à Pan; sur l'éminence qui s'y rattache, où l'on a bâti l'arc de Titus et S. Francesca Romana, existait un bois, et, de l'autre côté, dans la vallée du cirque Maxime, on cite encore un bois de myrtes, d'où peut-être la vallée reçut le nom de *Mirtea* ou *Murcia*. Trois sources sont indiquées, l'une, sortant de la caverne Lupercale, l'autre, à la base du mont tournée vers le Capitole, enfin, près de S. Teodoro, la troisième, qui se perdait dans le lac Juturne. Il est assez probable que ces eaux provenaient d'une même source, et peut-être de celle qu'on retrouve à une grande profondeur dans la villa Spada, laquelle sort aujourd'hui près de la cloaca Massima.

On ne peut douter qu'il n'y eût des bois sur l'Aventin, puisque c'est là

que les anciens indiquaient la demeure de Faune, des Satyres et des Sylvains.

Des bois de chênes devaient exister sur le Cœlius, puisqu'il était nommé *Querquetulanus*.

On trouve près de la villa Fonseca une source qui était peut-être l'*aqua Argentina* : elle sert aujourd'hui aux besoins d'une fabrique de papier établie près de S. Anastasia.

Plusieurs bois sont signalés sur l'Esquilin. Suivant une inscription, une source fut trouvée au temps de Dioclétien près de la villa Negroni. Son eau, plus salubre que l'eau Marcia elle-même, et plus légère que celle du Tibre, fut recueillie dans une citerne et servie sur la table de l'empereur. On rencontre une autre source sous le sol de S. Cosmo e Damiano.

Le Viminal fut ainsi nommé des bois de saules, *vimini*, qui l'ombrageaient.

Quelques bois sont indiqués sur le Quirinal, notamment celui du temple de Quirinus. On reconnaît aujourd'hui trois sources, l'une dans le palais del Grillo, une autre dans le Vicolo Mazzarini, et la troisième dans le couvent de S. Croce e Bonaventura de' Lucchesi.

On ne possède presque aucuns renseignements sur le Pincius (*collis hortulorum*) : on ignore s'il était couvert de bois, et même si les diverses sources qui devaient s'échapper de ses pentes avaient un nom particulier. Seulement, P. Victor et S. Rufus indiquent une fontaine *des Scipions*, située près des jardins de Lucullus; mais on ne saurait dire si cette fontaine était naturelle ou artificielle.

Suivant Pline, il existait sur le Vatican un chêne plus ancien que la cité. Diverses sources baignaient le lieu où s'élève la basilique de Saint-Pierre; Innocent X en conduisit les eaux dans la cour du Vatican et les distribua dans les lieux voisins. Une seconde source a été découverte, en 1637, dans le *jardin du Belvédère*.

Le Janicule possède également plusieurs sources; on en trouve dans les jardins Corsini et Salviati, au bas de S. Pietro in Montorio, enfin, une quatrième au pied de la montée de S. Onofrio. On l'a conduite dans l'hôpital de S. Spirito, et nommée *Lancisi*, du nom du médecin qui en conseilla l'usage.

Le sol de la plaine était dans les mêmes conditions que celui des collines.

Le *champ de Mars* était couvert de bois qu'on détruisit pour faire un lieu propre aux exercices militaires; et Auguste destina à une promenade les bois situés près de Ripetta. Sur ce point, les eaux se montrent encore en abondance; il suffit de creuser le sol à une profondeur de quelques pieds pour s'en procurer, de sorte que Rome moderne pourrait se passer des beaux aqueducs qui vont puiser leurs eaux dans des lieux éloignés.

Avant que les Romains des premiers siècles eussent assaini leur ville, il existait sur plusieurs points du sol des marais fangeux formés à la suite des débordements du Tibre et alimentés par les sources dont nous venons de faire l'énumération. Ainsi l'Aventin était séparé du Palatin par un marais profond, qui inondait cette partie de la vallée Murcia où se trouve le cirque Maxime; c'était ce qu'on appelait le *Vélabre Majeur*. Une autre branche de ce marais s'étendait dans la vallée adjacente entre le Capitole et le Palatin, et formait le *Vélabre Mineur :* son extrémité, qui s'élargissait vers S. M. Liberatrice, se nommait *lac Curtius :* enfin, entre ce même lac et le Palatin, près de S. Teodoro, il y avait un petit lac circulaire, le *lac Juturne,* où venait se perdre une source provenant du Palatin. Ces deux lacs et les deux Vélabres prirent leur écoulement dans la cloaca Maxima et furent ainsi desséchés. Toutefois, le quartier environnant n'en conserva pas moins le nom de *Vélabre*, et, aujourd'hui même, la petite église voisine de S. Giorgio porte encore la désignation de *in Velabro.*

Sur un autre point, dans le champ de Mars, existaient encore des marais également formés par les eaux du Tibre. La situation du marais *Caprea* pourrait se déterminer en suivant la dépression du sol. Il devait partir des bords du fleuve, entre ponte Sisto et ponte Quattro Capi, et se prolonger jusque vers Monte Citorio, occupant ainsi tout l'espace où sont maintenant S. Andrea della Valle, S. Carlo ai Catinari, piazza Navona et S. Luigi de' Francesi; mais comme dans cette surface on observe quelques éminences, on peut supposer qu'il y existait plusieurs parties à sec formant des espèces d'îles.

Non loin de là devait se trouver un autre marais nommé *Tarento ;* il était probablement situé près du Tibre, vers la place Nicosia et le collége Clementino.

CONSTITUTION PHYSIQUE DU SOL.

On observe à l'intérieur de Rome trois formations de terrains d'origine et d'époque diverses. Les unes comprennent, 1° des roches volcaniques provenant des feux souterrains; 2° des terrains de sédiment déposés par les eaux de la mer lorsqu'elles couvraient les continents; 3° enfin des dépôts d'eaux douces et fluviatiles.

Rome moderne est assise sur un fond fluviatile : dans les parties basses, en effet, la marne et le sable apparaissent, tantôt séparément et tantôt réunis : cette marne est argileuse, de couleur grise tirant sur le jaune. En certains lieux on rencontre un sable calcaire jaunâtre, rarement homogène, et le plus souvent mélangé avec la marne. On trouve encore, mais plus rarement, un autre sable tirant aussi sur le jaune, composé de grains siliceux et mêlé avec plus ou moins d'argile. Telle est la formation de cette légère éminence, où est assise S. Francesca Romana, entre le Palatin et l'Esquilin.

La marne, le sable calcaire et le sable siliceux-argileux qu'on rencontre dans le sol de Rome semblent donc prouver que dans les temps éloignés le fleuve a séjourné dans les vallées situées entre les collines, et formait là une sorte de lagune : ce qui doit paraître plus surprenant encore, c'est qu'il a dû s'élever à une hauteur assez considérable pour atteindre le sommet de plusieurs de ces collines, à plus de $42^{met.},229$ (130^{pieds}) au-dessus des eaux moyennes du Tibre. Cet état de choses n'est pas seulement restreint à l'enceinte de Rome, mais s'étend au loin dans la campagne. Les flancs de la plupart des monts qui environnent cette vallée, soit en remontant le Tibre vers Ponte Molle, soit en allant vers Ostie, sont également couverts de dépôts fluviatiles.

Cette élévation du Tibre est difficile à expliquer, et ne peut guère se concevoir qu'en supposant, d'après Léopold de Buch, minéralogiste prussien, que la mer ayant autrefois plus d'élévation avait dû exhausser le niveau du fleuve.

Ce fut alors que l'Anio et les autres tributaires du Tibre étant eux-mêmes

plus élevés, déposèrent ces travertins et ces tufs calcaires qu'on rencontre dans les plaines.

Au-dessous des dépôts dont nous venons de parler, on en trouve d'autres de formation antérieure. Ces dépôts, composés de matières volcaniques, constituent la partie principale de l'Agro Romano et du patrimoine de Saint-Pierre, et peuvent être considérés comme la roche dominante de cette contrée. Les recouvrements fluviatiles, de quelque nature qu'ils soient sur les collines de Rome, ne sont que d'une épaisseur moyenne, relativement à la masse de ces collines. On remarque qu'ils ne sont pas à la même hauteur sur chacune d'elles, et qu'ils sont interrompus en quelques lieux ; ce qui doit provenir de l'extrême rapidité de la pente et de certaines circonstances locales qui n'ont pas permis l'adhérence.

Ces tufs volcaniques se distinguent de la lave en ce qu'ils n'ont pas, comme celle-ci, coulé à l'état fluide ; ils se composent d'une agrégation de scories, de cendres, de gravier et de sable, transportés loin des cratères qui les ont rejetés. Il en existe de deux sortes, qui peuvent se classer en *tufs lithoïdes* et *tufs granulaires*.

Le tuf lithoïde est d'une couleur brun-rouge avec des taches orangées. Il est assez dur pour être employé dans les constructions comme pierre, d'où M. Brocchi a cru pouvoir lui donner le nom de tuf lithoïde que nous lui conserverons. On le rencontre sur plusieurs collines de Rome, et on l'exploite hors de la ville à Monte Verde, au Pont Nomentano et à Torre Pignatara hors de Porta Maggiore. Il est très-abondant à Ardée et le long de la voie Ardeatina. On trouve au milieu de ce tuf des pierres ponces qui témoignent de son origine ignée.

On en distingue une variété, d'une pâte plus fine, et qu'on prendrait pour une roche homogène si elle n'était semée de petites écailles de mica noir et argenté. Ce tuf a une grande ressemblance avec le peperino d'Albano et de Marino, mais il en diffère par la couleur qui est grise dans ce dernier.

Le tuf granulaire est entièrement différent du tuf lithoïde. Sa couleur est d'un brun noirâtre et violacé. Il est léger et friable, composé de grains grossiers et peu adhérents. Ce n'est autre chose qu'une agglomération de petits fragments de scories volcaniques triturés, plus ou moins terreux,

selon le degré d'altération qu'ils ont subi. Ce tuf est plus commun que tout autre sur les collines de Rome, et on peut le regarder comme formant la masse principale du Pincius, du Quirinal, du Viminal, de l'Esquilin et du Palatin. Aux environs de Rome on le trouve sur la sommité du mont Marius, sur la route de S. Paolo à S. Sebastiano, et dans beaucoup d'autres endroits.

Quelques circonstances favorables ont permis de juger de la constitution des diverses collines; nous allons en parler brièvement.

Lorsqu'on exécuta des travaux pour l'établissement d'une promenade publique au Pincius, on fit une tranchée qui mit à découvert les roches diverses qui le composent. Le banc inférieur fut reconnu pour être un tuf granulaire assez solide de couleur grise. Un autre banc de roches argileuses était superposé à celui-ci; un troisième banc semblable au premier venait ensuite; enfin au-dessus d'eux tous s'étendait un grand dépôt de gravier qui les masque entièrement, et arrive jusqu'au sommet du mont.

La constitution physique des monts voisins, du Quirinal, du Viminal, de l'Esquilin et du Cœlius, ne diffère pas sensiblement de celle du Pincius. Suivant les observations qu'il a été possible de faire, le tuf granulaire y domine, et ne permet pas de douter qu'il n'en forme le noyau. Toutes ces matières volcaniques et argileuses ont été probablement rassemblées par les eaux douces, et l'on retrouve même au-dessus du tuf lithoïde un banc d'argile mêlé à des concrétions calcaires dans les souterrains de S. Pietro in Vincoli, à une hauteur qui excède $45^{mèt.},477$ (140^{pieds}) au-dessus du fleuve. Sur quelques points du *Quirinal*, on rencontre un sable calcaire et marneux. Une argile jaunâtre a été reconnue uniquement sur l'*Esquilin*, et en un seul point. Enfin on découvre sur l'*Esquilin* et le *Cœlius*, le tuf lithoïde mêlé à la pierre ponce, et alterné quelquefois avec un tuf terreux.

Les reconnaissances sont difficiles à faire sur le Palatin, qui n'est pour ainsi dire qu'un amas de ruines. On retrouve presque à fleur de terre le tuf granulaire dans une chambre souterraine de la villa Spada, dont le sol est à $13^{mèt.},318$ (41^{pieds}) au-dessous du sol actuel. Quoiqu'on n'ait pas rencontré de roches fluviatiles sur ce point, on ne saurait affirmer qu'il n'en existe pas.

La structure du Capitole peut s'apprécier beaucoup mieux que celle des

autres monts, à la faveur d'un grand nombre de fouilles faites dans des temps éloignés, et qui l'ont ouvert dans tous les sens. Le tuf lithoïde en forme la masse principale. Dans les parties basses, du côté du Palatin, on rencontre le tuf granulaire; mais il diffère par la couleur de celui des autres collines : il est d'un gris verdâtre et d'un grain plus fin; humide, il a de la consistance; sec, il cède aisément sous les doigts. Dans les souterrains de l'hôpital de la Consolazione, on découvre non-seulement des dépôts de tuf granulaire et de tuf lithoïde, mais des produits d'eaux de mer. Les deux sommités du mont, celle de l'Ara Celi et celle de la roche Tarpéienne sont composées de tufs lithoïdes, et l'intermontium de sédiments laissés par l'ancien fleuve, lequel passait en cet endroit pour aller inonder la plaine de Campo Vaccino. Ces sédiments ont le caractère de leur origine plus prononcé ici qu'ailleurs, et contiennent un bon nombre de coquilles univalves et bivalves qui séjournent dans les eaux douces.

L'Aventin mérite surtout d'être observé, parce que les phénomènes s'y montrent à découvert. Du côté du fleuve et sur le penchant de l'éminence, on remarque une cavité qui a été creusée dans une masse formée de trois couches différentes. La couche inférieure présente un tuf friable, composé d'un sable fin volcanique; la seconde un sable jaunâtre siliceux-argileux; enfin la troisième forme un banc épais de tufs granulaires *recomposés* (1), contenant des fragments de laves et de cailloux calcaires. Ce tuf est couvert d'une série de bancs, partie de sable calcaire et partie de travertin, avec des coquilles terrestres et fluviatiles, lesquelles s'élèvent jusqu'au sommet de l'Aventin. Toutes ces roches sont adossées à la partie occidentale; mais la masse du mont est composée de matières volcaniques originaires semblables à celles des autres collines. Le tuf lithoïde se trouve près de S. Prisca, et l'on en a tiré les pierres avec lesquelles on a bâti le palais Braschi. Une autre carrière existe dans la vigne d'Aste, et servit aux réparations des murs de la ville au temps de Flaminio Vacca, qui en fait mention. Sur l'autre partie de l'Aventin, près de S. Balbina, existe une grotte où l'on voit le tuf granulaire.

(1) Le tuf *recomposé* est d'origine fluviatile, et formé de roches ayant eu d'abord un certain degré de solidité : ces roches, étant morcelées, s'agglutinèrent de nouveau et acquirent une nouvelle consistance. M. Brocchi a nommé ce tuf *recomposé*, pour le distinguer de l'original, avec lequel il est souvent assez difficile de ne pas le confondre.

De l'autre côté du Tibre se présente un autre champ à l'observation. Si les roches volcaniques et les roches fluviatiles composent la masse des autres collines, celles de la rive droite ont été manifestement formées par des dépôts marins. Ainsi, sur le mont Marius, qui est une continuation du Vatican, et s'élève à $142^{met.},930$ (440^{pieds}) au-dessus du niveau de la Méditerranée, on rencontre, près de la villa Mellini, un assez grand nombre de grosses huîtres, des coquilles et diverses espèces de testacés marins.

Au Vatican, dont la hauteur est moindre que celle de la colline la moins élevée de la rive gauche, la roche dominante est un sable siliceux-calcaire jaunâtre; le plus souvent, il est détaché et incohérent, quelquefois il est aggloméré de manière à former un lit assez solide. Au-dessous du sable calcaire, est une marne bleuâtre contenant des coquillages.

Le Janicule est semblable au Vatican. Le gravier calcaire s'y rencontre en mille endroits, et on peut l'observer sur un point assez élevé près des murs di S. Pietro in Montorio, du côté de la rue qui monte aux Fontanoni.

Malgré leur caractère neptunien, le Janicule et le Vatican contiennent encore des roches fluviatiles. On en trouve le long de la côte qui conduit au cimetière de S. Spirito. Sous les arcs qui soutiennent les murs de la cité Léonine, on remarque une terre marneuse blanchâtre, remplie de petites coquilles d'eau douce; il y a encore de la marne grise d'origine fluviatile au bas de la côte qui mène à S. Pietro in Montorio.

Les roches volcaniques ne manquent pas non plus au Vatican et au Janicule; on les rencontre aussi bien à la base qu'au sommet. Le tuf granulaire, de couleur grise jaunâtre, qu'on trouve dans le jardin du Vatican, se montre également au sommet du Janicule, à droite de la porte S. Pancrazio: ces matières volcaniques ont été déposées au-dessus des formations marines.

Les roches marines ne se limitent pas au seul mont Janicule et au Vatican, mais elles constituent autour de Rome une suite de collines qui s'étendent au nord et au midi vers Ostie et Cività-Vecchia. Comme elles proviennent d'un grand dépôt général laissé par l'ancienne mer sur la Péninsule, dans cet espace qui s'étend de chaque côté de l'Apennin depuis sa base jusqu'aux deux mers, on doit croire que ces roches existent également sous les matières volcaniques superposées, d'où il s'ensuivrait que le caractère neptunien devrait être celui du sol qui sert de base à toutes les

collines de Rome sans exception, et cette induction est confirmée par les observations indiquées précédemment sur le Capitole, où l'on trouve l'argile et le calcaire compacte sous le tuf lithoïde.

Il est certain qu'on ne distingue dans Rome aucun indice de volcans locaux, aucun vestige de cratères, aucun courant de lave, puisque le plus voisin est celui de Capo di Bove, à deux milles hors de la porte S. Sebastiano. Celui-ci même est le dernier lambeau d'un courant descendu des collines d'Albano, dont on peut suivre le cours le long de l'antique voie Appia. M. Breislak, qui veut voir dans Rome des bouches vomissant le feu, se sert des traditions mythologiques, et cite à l'appui de son opinion la description de la caverne de Cacus qui exhalait des flammes et de la fumée et qu'on place sur l'Aventin. Mais ni Denis d'Halicarnasse, ni Tite-Live, si jaloux l'un et l'autre de conserver les antiques traditions, n'ont fait mention, en parlant de la caverne de Cacus, de sa propriété de vomir le feu.

L'hypothèse du savant minéralogiste n'en est pas moins ingénieuse. Imaginant, en effet, qu'il existait un grand cratère dans la plaine de Campo Vaccino se prolongeant jusqu'à celle qui avoisine le Colisée, il suppose ce cratère entouré de six collines, du Capitole, du Palatin, du Cœlius, de l'Esquilin, du Viminal et du Quirinal, lesquelles en formaient comme les lèvres parfois séparées. Il prétend encore qu'une bouche secondaire devait exister dans l'intermontium du Capitole, et une autre dans la vallée qui sépare en deux l'Aventin : et, comme il résultait de son système que des matières liquéfiées avaient dû sortir de ces bouches et de ces cratères, il a dû transformer en lave le tuf, bien reconnu cependant, du Capitole, et même celui de l'Aventin.

Ce système sur la nature et la constitution physique du sol de Rome ne saurait se maintenir en présence des observations consciencieuses et multipliées de M. Brocchi que nous avons successivement relatées, et se trouve réfuté par l'indication de faits constants.

En se rappelant ce que nous avons dit précédemment concernant ces dépôts de matières volcaniques superposés aux dépôts neptuniens, on sera forcé de conclure que les volcans d'où sont sorties les matières qui composent ces agrégations de tufs, ont éclaté au fond de la mer à une époque où elle couvrait encore une partie des continents : les pierres ponces, les

graviers, les cendres, les fragments de laves en scories, entraînés par les flots, furent transportés loin de leur origine et déposés suivant les lois que suivent tous les autres sédiments. Ils se disposèrent en bancs et en lits, s'accumulèrent de manière à former des éminences, des collines; s'insinuèrent dans les vallées partout où l'eau qui leur servait de véhicule avait accès, et furent mêlés avec les cailloux calcaires, avec des débris de laves, avec des ossements d'animaux, des troncs d'arbres, enfin avec tout ce que la mer entraînait avec elle. Quelques-unes de ces matières restèrent détachées, incohérentes, ou se réunirent faiblement; d'autres acquirent la dureté de la pierre, selon que le fluide était plus ou moins tranquille, plus ou moins homogène, et tous ces débris réduits en poussière produisirent des roches de différente pâte, de diverse contexture et solidité.

Si l'on voulait rechercher de quels volcans proviennent les matières volcaniques qui couvrent le sol de Rome, on serait naturellement porté à les attribuer aux plus voisins, à ceux de Tusculum et d'Albano; mais des raisons persuasives prouvent néanmoins le contraire : aux environs de ces volcans, on ne trouve, en effet, aucun vestige de tuf lithoïde, si commun dans Rome, au Capitole, et aux environs de la ville; mais ils abondent au contraire en *peperino*, qui est étranger au sol de Rome. Dans les monts d'Albano et de Tusculum, on ne voit pas un seul fragment de pierre ponce, qui se rencontre par couches au Pincius, au Quirinal, à l'Esquilin, à l'Aventin, au Janicule, etc.,... et, dans ces pierres ponces, on distingue encore des fragments de cristaux, de feldspath, dont sont privées les laves et les autres roches volcaniques des monts Albains.

Il faut donc chercher ailleurs ces cratères, et on les reconnaît sans peine au nord et au nord-ouest de Rome, dans les monts Cimini et dans ceux qui entourent le lac *Sabatinus*, aujourd'hui di Bracciano.

Le tuf lithoïde du Capitole, de Monte Verde, etc..... provient évidemment de ces volcans, et les pierres ponces qu'on remarque dans les dépôts qui composent les diverses collines se trouvent également en grand nombre et parfaitement conservées aux environs de Caprarola ou de Bagnaja, situés au pied des monts Cimini.

On ne saurait déterminer les époques de ces dépôts volcaniques sans chercher à pénétrer plus avant dans les secrets de la nature : qu'il nous

suffise d'avoir constaté la formation relative des diverses roches. Ainsi les tufs fluviatiles, les travertins, les marnes, les argiles de l'Aventin, du Vatican, du Capitole et du sol de Rome, seront modernes par rapport aux dépôts volcaniques, et ceux-ci, à leur tour, d'une époque récente relativement aux roches d'origine neptunienne (1).

MATÉRIAUX.

Les habitants de Rome ont été heureusement pourvus par la nature de matériaux propres aux constructions. Ces matériaux sont en général bien supérieurs aux nôtres, et le climat moins destructeur contribue encore à en perpétuer la durée.

On construit le plus ordinairement en assises de pierres et en briques, car le moellon ou tuf ne s'emploie guère que pour les murs de refend.

La pierre dont on se sert pour les plus beaux édifices est le travertin, TRAVERTINO, appelé par les anciens *lapis tiburtinus* ou pierre de Tivoli. C'est une roche calcaire blanchâtre tirant sur le jaune et donnant des blocs de la plus grande dimension : son grain est très-fin, mais elle est persillée. Au sortir de la carrière elle est tendre et devient ensuite fort dure; sa ténacité la rend capable de supporter sans se rompre une charge plus considérable que la roche d'Arcueil et même que le marbre blanc. Il est vrai qu'elle éclate au feu, mais elle résiste à toutes les intempéries de l'air. Enfin, elle acquiert avec le temps un ton chaud et coloré d'un aspect fort agréable. Un grand nombre de

(1) On pourrait, peut-être, avec les notions actuelles de la science, compléter aujourd'hui le beau travail de M. Brocchi et rendre raison de certains faits géologiques ayant dû se passer dans cette contrée, et qui sont restés sans explication satisfaisante. Mais cette tâche ne m'appartient pas, elle revient de droit à ceux qui, occupés d'une manière toute spéciale de ces attrayantes études, sont, plus que moi, en état d'y ajouter des observations nouvelles ou de présenter d'intéressants aperçus.

monuments antiques, tels que le Colisée et le théâtre de Marcellus, et la plupart des églises et des palais modernes sont construits avec cette pierre.

Le travertin est un dépôt calcaire d'eau douce, mais il n'est pas, comme les pierres des environs de Paris, disposé en bancs d'une épaisseur uniforme : sa hauteur varie, au contraire, pour chaque bloc; ce qui, afin de ménager la pierre, oblige à faire des raccordements. L'inconvénient d'avoir des assises non réglées diminue au reste pour le travertin, parce que les nuances des divers morceaux diffèrent infiniment peu entre elles. La plupart étant d'ailleurs posés sans mortier ou avec un mortier composé de sable très-fin, les joints sont peu sensibles et l'irrégularité s'aperçoit à peine (1).

La pierre qu'on emploie le plus communément est le pépérin, PEPERINO : pierre moins dure, moins belle, moins homogène et plus poreuse que le travertin. C'est une modification à la roche volcanique que nous avons désignée sous le nom de *tuf lithoïde*. Sa couleur est grise avec des taches brunes et des points brillants. Quoique tendre lorsqu'on l'exploite, elle supporte mal la taille : elle durcit avec le temps et résiste aux effets du feu. On l'extrait de plusieurs endroits des environs de Rome, mais surtout de Castel-Marana sur la route de Naples. Les anciens la tiraient principalement de Gabies ou d'Albano et la nommaient pour cette raison *lapis gabinus* ou *albanus*.

LA PIERRE DE MARINO est une espèce de peperino d'un bleu cendré, plus compacte et d'un grain plus uni que le précédent. On en fait des marches d'escalier, des cheminées communes, et les parties des édifices les plus chargées de moulures.

(1) Voici de quelle manière est dirigée l'exploitation du travertin au pied des collines de Tivoli, d'où l'on tire la majeure partie de celui qu'on emploie aux constructions de Rome. On découvre dans toute cette plaine, au-dessous d'une terre fertile et à la profondeur d'environ $0^{mèt.},70$ à $0^{mèt.},90$, une première couche de travertin de qualité inférieure, et interrompue de distance en distance par des fentes ou quelques parties terreuses. En conduisant la fouille à une profondeur de 6 à 7 mètres, on trouve une couche de calcaire crayeux d'environ $0^{mèt.},12$ d'épaisseur, d'où sortent des sources d'eau. Enfin, sous ce calcaire crayeux, on rencontre le travertin propre à l'exploitation. Cette division des carrières de travertin en deux couches bien distinctes rend plus facile l'extraction de la couche inférieure.

(*Je dois ces détails à l'obligeance de M. Jay.*)

Le tuf lithoïde, dont nous avons déjà parlé à l'article précédent, se trouve au Capitole et sur plusieurs autres collines à l'intérieur de Rome. Il s'exploite hors de la ville à Monte Verde, à Ponte Nomentano, à Torre Pignatara hors de la porte Maggiore, à Ardée, et le long de la voie Ardeatina. Sa couleur est d'un brun rouge ou jaunâtre avec des taches orangées. La texture de cette pierre, qui est assez résistante, approche de celle de la pierre ponce. A toutes les époques de Rome elle a été fort employée dans les constructions et en blocs de dimensions diverses. Au temps des rois on en a construit l'arcade de la Cloaca Maxima et les murs de Servius.

Quelquefois on la taillait en petits cubes oblongs et assez mal équarris. C'est avec des matériaux de ce genre que sont exécutés les promenoirs du théâtre de Marcellus et les murs des basiliques élevées au temps de Constantin. Dans le moyen âge, on retrouve cette pierre débitée de la même manière dans les constructions dites *sarrasines*, telles que la tour qui forme sur le Capitole l'angle du palais sénatorial, les murs de la cité Léonine, ceux de la forteresse de' Gaetani près du tombeau de Cecilia Metella, et enfin quelques-unes des reprises faites aux murs d'Aurélien. L'usage s'en était même conservé à l'époque de la renaissance, puisque la façade du palais di Venezia est ainsi construite.

Le tuf lithoïde a été extrait de l'intérieur de Rome, même dans les temps modernes. La carrière située sur le mont Aventin, près de S. Prisca, a fourni une partie des pierres qui ont servi, il y a environ un demi-siècle, à la construction du palais Braschi.

Les anciens désignaient ce tuf par les noms de *saxum quadratum*, *lapis quadratus*, et quelquefois par ceux de *tophus ruber*, *saxum rubrum* et *saxum rubrum quadratum* : ces dénominations diverses se rapportaient au tuf lithoïde *seul* qu'ils employaient ordinairement en morceaux carrés : on se tromperait donc en supposant que Vitruve et Tite-Live ont voulu indiquer par ces expressions toute espèce de pierre carrée autre que celle qui ressemble au tuf lithoïde du Capitole et de Monte Verde (1). Aujourd'hui, le

1) Je n'ai pas été à même de vérifier cette opinion : elle appartient à M. Brocchi, dans l'ouvrage duquel je l'ai puisée.

tuf dont on se sert le plus souvent se tire des carrières situées hors des portes S. Paolo, S. Lorenzo et S. Sebastiano.

La pierre dite Palombino est un tuf calcaire dont on fait une excellente chaux, et qu'on trouve en abondance dans les montagnes de Palestrine et de Tivoli. Cette pierre est blanche, poreuse, tantôt fragile et tantôt compacte. Les anciens s'en servaient quelquefois pour les ouvrages de maçonnerie de blocage, et même pour les ouvrages réticulés, *opus reticulatum*.

Les pierres ponces qui sont, à cause de leur extrême légèreté, d'un usage précieux pour la construction des voûtes, se rencontrent fréquemment au nord de Rome, vers Caprarola, Bagnaia et les monts Cimini.

Briques. On trouve dans l'intérieur de Rome ou à ses portes une argile blanche et rouge, très-abondante et éminemment propre aux ouvrages en terre cuite. Aussi la brique et la tuile y sont-elles d'une qualité supérieure.

La dimension des briques modernes de Rome ne s'écarte pas beaucoup de celle des nôtres (1). Toutes celles qu'on y fabrique aujourd'hui sont cuites et font un excellent usage. Dans les plus beaux édifices, on les emploie même pour les parements extérieurs. C'est ainsi que sont construits l'intérieur de l'église de Saint-Pierre, les façades des palais Sacchetti, Mattei, Farnèse, du Vatican, de Saint-Jean de Latran, celles des églises S. M.

(1) Il existe toutefois plusieurs sortes de briques.

Les briques ordinaires (*mattoni ordinari*) dont on se sert le plus souvent pour la confection des murs ont $0^{mèt.},279$ de long sur $0^{mèt.},139$ de large et $0^{mèt.},037$ d'épaisseur.

Les grosses briques (*mattoni grossi*) ont $0^{mèt.},334$ sur $0^{mèt.},167$ et $0^{mèt.},046$.

Les grosses briques carrées (*mattoni grossi quadri*) ont sur deux de leurs dimensions $0^{mèt.},235$ et $0^{mèt.},046$ d'épaisseur.

Les briques minces carrées (*mattoni sottili quadri*) ne diffèrent des précédentes que par l'épaisseur réduite à $0^{mèt.},033$.

Enfin, il est encore une sorte de briques appelées *quadrucci*, ayant $0^{mèt.},260$ sur $0^{mèt.},102$ et $0^{mèt.},041$.

La plupart de ces dernières briques sont employées au carrelage des appartements, des vestibules, des portiques et des loges découvertes.

On pourra juger du bas prix de la brique par un seul exemple. La valeur du mille des *mattoni ordinari* ne s'élève même pas à 23 francs.

dell'Anima, de S. Anastasio de' Greci, enfin celles d'un grand nombre d'autres monuments.

La plupart de ces ouvrages ayant été destinés à être recouverts d'un enduit, ne sont pas établis avec une grande précision d'appareil. On en remarque toutefois qui présentent une régularité de joints d'un aspect très-agréable, et j'en citerai des exemples dans mes Notices.

La brique s'emploie conjointement avec le travertin et le pépérin, qu'on réserve alors pour les corniches, les bandeaux, les chambranles, et enfin pour les chaînes en bossages dont, pour l'ordinaire, on fortifie les angles des façades.

Les anciens ont fait un fréquent usage de *briques crues;* mais aucun ouvrage de ce genre n'est parvenu jusqu'à nous. On n'a même pas retrouvé une seule *brique crue* au milieu de tant de ruines. Les briques cuites, au contraire, ont résisté admirablement aux siècles et aux intempéries; et les thermes, les aqueducs, et plusieurs temples, en offrent de magnifiques exemples qui témoignent des avantages et de la durée de ces constructions.

Ces briques étaient employées dans les ouvrages dits *laterizie*, sorte de maçonnerie composée de blocage et revêtue de petites briques triangulaires posées à plat et en liaison, et formant parement. De distance en distance, sur la hauteur, de grandes briques carrées, comprenant l'épaisseur entière du mur, reliaient et consolidaient toute cette construction.

Cette espèce de maçonnerie formait un tout si homogène, que, malgré la destruction des enduits destinés à préserver les murs, plusieurs parties de ceux-ci sont arrivées jusqu'à nos jours dans un état parfait de conservation.

Les tuiles étant plus exposées que les briques aux intempéries, demandent qu'on apporte encore plus de soin à leur fabrication, et que la pâte en soit plus fine et mieux corroyée.

A Rome, on se sert pour la couverture de deux sortes de tuiles; les unes plates avec rebords, et les autres creuses. Les premières, nommées *tegole*, ont $0^{met.},426$ ($15^{po.}\,9^{lig.}$) de long: leur largeur n'est pas la même aux deux extrémités. D'un côté, elle est de $0^{met.},334$ ($12^{po.}\,4^{lig.}$), et de l'autre, de $0^{met.},250$ ($9^{po.}\,3^{lig.}$); leur épaisseur est de $0^{met.},023$ ($10^{lig.}$), et la hauteur des rebords de droite et de gauche de $0^{met.},025$ ($11^{lig.}$). Les tuiles creuses ou *canali*

vont aussi en diminuant; leur plus grande largeur ou diamètre est de $0^{met.},241$ ($8^{po.}\,11^{lig.}$), leur plus petite de $0^{met.},176$ ($6^{po.}\,6^{lig.}$), et leur épaisseur de $0^{met.},019$ ($8^{lig.}\,\frac{1}{2}$).

Voici maintenant de quelle manière on les emploie : on commence préalablement par former sur les chevrons une aire ou carrelage avec de grandes briques qu'on nomme *pianelle*, ayant $0^{met.},284$ ($10^{po.}\,6^{lig.}$) de long sur $0^{met.},158$ ($5^{po.}\,10^{lig.}$) de large, et $0^{met.},029$ ($13^{lig.}$) d'épaisseur. Ces briques se posent à plat d'un chevron à l'autre et sont jointes avec du mortier. Cela fait, on établit sur le bord inférieur du toit un rang de tuiles plates à rebords, qu'on assujettit en les posant sur mortier : sur ce premier rang, on dispose d'autres tuiles à rebords, de manière à les faire entrer l'une dans l'autre avec recouvrement d'environ $0^{met.},081$ ($3^{po.}$); on obtient de la sorte, dans le sens de la pente du toit, autant de *rangées* qu'on espace d'environ $0^{met.},027$ ($1^{po.}$). Cet intervalle est recouvert par des tuiles creuses dont la partie ronde est en dessus et qui se recouvrent les unes les autres, ainsi que les *tegole*, avec lesquelles elles se raccordent.

Cette sorte de couverture est très-durable et serait indestructible si les tuiles étaient toutes posées en mortier. Ainsi, près de la voie Appia, on trouve un petit temple de Bacchus, aujourd'hui S. Urbano, voûté et couvert en tuiles antiques du même genre, mais un peu plus grandes. Ces tuiles, dont plusieurs portent une empreinte avec le nom de l'impératrice Faustine, femme d'Antonin, ont été probablement posées lors de la construction de l'édifice (1).

(1) Parmi les matériaux en terre cuite, on doit mentionner encore les poteries servant de conduites et de tuyaux de descente. Leurs dimensions sont très-variées.

Les tuyaux dits *condotti della Maddalena* sont les plus grands : leur diamètre intérieur est de $0^{met.},251$, et leur hauteur, non compris l'embouchure, de $0^{met.},409$.

Ceux dits de *Monte Cavallo*. sont de la même hauteur que les précédents, et leur diamètre intérieur de $0^{met.},176$.

Ceux dits de *Cività-Vecchia* ont $0^{met.},158$ de diamètre.

Ceux dits *Bastardi* ont $0^{met.},120$ de diamètre.

Ceux dits *Cannelle* sont de quatre espèces : ils ont $0^{met.},093$, $0^{met.},074$, $0^{met.},063$ et $0^{met.},047$ de diamètre intérieur : la hauteur des deux premières sortes est de $0^{met.},446$, celle de la troisième de $0^{met.},232$, et celle de la quatrième de $0^{met.},371$.

Enfin, ceux qu'on désigne sous le nom de *Tortorelli* sont les plus étroits : leur diamètre est seulement de $0^{met.},033$, et leur hauteur de $0^{met.},334$.

La CHAUX est à Rome d'une excellente qualité. Elle se fait généralement aujourd'hui, comme dans les temps anciens, avec une pierre blanche et compacte dite *palombino*, qu'on tire des montagnes de Palestrine et de Tivoli.

Dans les constructions de la ville moderne, on ne s'est malheureusement que trop servi d'une autre espèce de chaux faite avec des débris de marbre antique qu'on rencontrait de toutes parts : des temples entiers sont ainsi disparus convertis en chaux.

La POUZZOLANE (*pozzolana*) n'est autre chose qu'un tuf granulaire semblable à celui dont nous avons parlé précédemment. Elle se rencontre en mille endroits à l'intérieur de Rome ou dans les campagnes environnantes. Employée comme sable dans les constructions, elle le remplace avec avantage. Cette espèce de gravier, qui semble composé de débris de pierres ponces, de scories volcaniques et de laves poreuses, ne fait aucune effervescence avec les acides : sa couleur varie ordinairement suivant la profondeur de la fouille. Elle est le plus souvent d'un rouge-brun mêlé de particules brillantes d'un jaune métallique; mais la meilleure est celle où le rouge domine et qu'on extrait de Saint-Paul aux trois Fontaines.

Les anciens nommaient *Arenariæ* les carrières de pouzzolane. Les catacombes de Calisto ou de S. Sebastiano, de Basilla sur l'ancienne voie Salara, de Torre Pignatara sous l'église de S. Pietro e Celestino, de Ciriaca hors de la porte S. Lorenzo, enfin de Calepodio e Novaziano à S. Pancrazio, sont autant de carrières de pouzzolane.

On a lieu de s'étonner que Vitruve, qui mentionne la pouzzolane de Naples et en décrit les merveilleux effets, n'ait rien dit de celle de Rome. Il est vrai qu'il indique trois sortes de sables, le noir, le gris et le rouge, et l'on se demande, pour expliquer une omission aussi extraordinaire, s'il n'a pas voulu désigner trois diverses pouzzolanes. Pourquoi cependant établit-il une distinction si marquée entre ce sable et les pouzzolanes de Naples dont les qualités sont pourtant à peu près les mêmes? On ne saurait toutefois concevoir qu'au temps de Vitruve on ignorât l'existence de la pouzzolane aux environs de Rome, où elle est partout si abondante, et l'on ne peut

croire davantage qu'on ait pu méconnaître aussi longtemps les qualités précieuses qui la caractérisent.

Dans le ciment des monuments antiques, on reconnaît deux espèces de pouzzolanes, la noire et la rouge.

Le mortier qu'on fait à Rome est excellent, parce que les matières qui le composent sont d'une qualité supérieure. La chaux y est très-bonne et la pouzzolane l'une des meilleures qu'on puisse se procurer. Celle-ci s'emploie seule avec la chaux, et le mélange se fait comme pour le sable.

Le mortier qu'on retrouve dans les monuments antiques est d'une telle consistance, qu'on s'est imaginé que les anciens avaient une méthode particulière pour le composer. Tout leur secret pourtant consistait à n'employer que de bons matériaux et à les broyer avec le plus grand soin. Il est d'ailleurs probable que ce procédé si simple, et à la portée de l'ouvrier, nous a été transmis sans altération. Les irruptions de barbares, en arrachant l'artiste à ses études, doivent occasionner, sans doute, la décadence des arts, mais elles ne sauraient changer chez un grand peuple les méthodes les plus ordinaires de l'art de bâtir, lorsqu'elles ont été consacrées par l'expérience d'une longue suite de siècles. On peut, en effet, comparer le mortier employé à la construction de plusieurs édifices élevés depuis le XVI^e^ siècle, et on le trouvera tout aussi adhérent, tout aussi résistant, que celui des monuments antiques.

Platre. Les anciens ont fait usage du plâtre qu'ils tiraient de l'île de Cypre, de la Calabre, de l'Étolie et autres lieux. Ils s'en servaient quelquefois comme de mortier, et surtout pour la composition des enduits. Aujourd'hui, on l'emploie seulement comme enduit, et même assez rarement.

Marbres. Les anciens entendaient par *marbre* toute espèce de pierre compacte susceptible de prendre le poli et de conserver un beau lustre. En architecture, où la pierre est assez souvent considérée sous le rapport seulement de son apparence, on a conservé au mot marbre la même acception, bien que les naturalistes ne classent parmi les marbres que les pierres calcaires qui, recevant le poli, font effervescence avec les acides sans faire feu sous

le choc de l'acier. Ils excluent donc de cette catégorie les granites, les porphyres, les jaspes et les albâtres.

On trouve aux environs de Rome des brèches que les anciens ont négligé d'exploiter, parce qu'étant maîtres de disposer d'une multitude de carrières répandues sur tous les points de leur vaste empire, ils ont dû choisir de préférence les marbres dont les couleurs étaient ou les plus brillantes ou les plus agréables. Les Romains modernes ayant retrouvé dans les ruines le produit de mille carrières diverses, n'ont guère fait usage dans leurs édifices que des marbres arrachés aux monuments antiques ou découverts dans les fouilles.

Il nous a paru à propos de donner ici quelques indications sur les principaux marbres que nous aurons occasion de citer dans les Notices. Nous ne nous attacherons qu'à faire connaître leur couleur, le lieu d'où ils proviennent, et les dimensions des blocs de diverses espèces employés dans les monuments de la ville moderne.

Le *Granite* est une roche moins homogène et beaucoup plus dure que le marbre. Il est composé de feldspath, de quartz et de mica, en proportions variables. On distingue deux sortes de granites : le rouge et le gris. Les douze obélisques de Rome sont tous formés de granite rouge.

Les anciens tiraient leurs granites d'Égypte, de l'île de Cypre et de l'île d'Elbe.

Les plus grandes colonnes de granite d'une seule pièce, qui existent à Rome, sont celles du portique du Panthéon : elles ont $11^{\text{mèt.}},910$ de hauteur.

Dans l'église de Saint-Paul hors les murs, la hauteur des deux colonnes qui soutiennent l'arcade à l'extrémité de la nef, est de $11^{\text{mèt.}},694$.

Celles des thermes de Dioclétien ont la même hauteur.

La plupart des anciennes églises ont été bâties avec des colonnes antiques; presque toutes ces colonnes sont en granite. Ainsi, à Saint-Paul (1) et à Saint-Laurent hors les murs, à S. Sabina, S. M. in trastevere, S. Crisogono,

(1) En 1823, Saint-Paul a été détruit par un incendie : c'est une perte à jamais regrettable. On reconstruit maintenant cette basilique sous la direction de M. Poletti : les colonnes de la nouvelle église seront formées d'une espèce de granite qu'on tire du lac Majeur, et qu'on nomme *Migliarolo*.

S. M. in ara celi, S. Bartolomeo all'isola, et, dans beaucoup d'autres églises, ce sont des colonnes de granite qui séparent les nefs des bas côtés.

Les colonnes de petites dimensions ont également trouvé leur emploi : les plus précieuses ont servi à orner les autels, et les autres à la construction des cloîtres et des bâtiments particuliers. Ainsi, dans un grand nombre de palais et même dans beaucoup de maisons, les voûtes des vestibules sont supportées par des colonnes qui, le plus souvent, sont en granite. Le palais Borghèse possède à lui seul cent colonnes de granite ; quatre-vingt-seize forment le portique de la cour, et les quatre autres servent d'ornement aux façades.

Le *Porphyre*, la plus dure de toutes les pierres, diffère du granite par sa composition et sa couleur. Son grain est plus fin, ses parties plus compactes et mieux liées. Le porphyre est rouge ou vert. Le premier est d'un rouge foncé, semé de petites taches blanchâtres et quelquefois noires et brillantes. Le porphyre vert a des taches blanches et verdâtres qui tranchent sur le fond dont la couleur est d'un vert très-foncé. Les Italiens l'appellent *verde antico* ou *serpentino*.

Les anciens tiraient leurs porphyres d'Égypte, de Numidie, d'Éthiopie, des bords de la mer Rouge, des îles de l'Archipel, et même de l'Italie.

Porphyre rouge. Dans l'église de Saint-Paul hors les murs, on comptait, avant l'incendie, trente colonnes de porphyre, dont quatre de $0^{\text{mèt.}},839$ sur $6^{\text{mèt.}},700$; au baptistère de Saint-Jean de Latran, il y a huit colonnes de porphyre très-belles, mais inégales de diamètre. Celui de la plus grosse est de $0^{\text{mèt.}},568$ sur $4^{\text{mèt.}},540$ de hauteur.

Les colonnes des petits autels du Panthéon ont $0^{\text{mèt.}},447$ sur $3^{\text{mèt.}},537$ de hauteur. On compte seize colonnes de porphyre à S. M. Maggiore, quatre à S. Bartolomeo all'isola, quatre à S. Marco, quatre à S. M. in trastevere, quatre à S. Lorenzo hors les murs, deux à S. M. in Domnica, et deux à S. Pancrazio.

Porphyre vert ou *verde antico*. Les deux plus belles colonnes de cette espèce de porphyre se voient au palais des conservateurs sur le Capitole. Elles ont $0^{\text{mèt.}},460$ de diamètre sur $3^{\text{mèt.}},573$ de hauteur.

A Saint-Jean de Latran, les niches de la nef sont ornées de vingt-quatre colonnes de porphyre d'un petit diamètre. Celles de la chapelle du Saint-

Sacrement, dans la même église, sont plus grandes et n'ont guère que $3^{mèt.},00$ de hauteur.

Dans l'église de S. M. in Campitelli, deux colonnes de vert antique décorent l'autel de la chapelle Sainte-Anne.

Dans les villa Medici, Borghèse, et au palais Giustiniani, on en trouve également de fort belles.

Le marbre *Numidique* tire sur le gris avec de petites taches jaunes : c'est une espèce de granite. Les belles cuves des fontaines de la place Farnèse sont formées de ce marbre.

Le *Cipollino* était appelé par les anciens *lapis phrygius ;* c'est un marbre d'un gris pâle tirant sur le vert, présentant de grandes veines blanches, dont la disposition ondulée a du rapport avec celles qu'on distingue sur une tranche d'oignon, en italien *cipolla*, d'où il tire son nom. Les dix colonnes du temple d'Antonin et Faustine sont formées de ce marbre : elles ont $1^{mèt.},462$ de diamètre sur $11^{mèt.},694$ de hauteur. Dans la cour de la Curia Innocenziana, il y en a une fort belle sans emploi et couchée à terre.

La brèche de *jaune antique* est un marbre mêlé de rouge et de jaune fondus ensemble et nuancés de veines blanches. Il prend un très-beau poli. Les grandes colonnes de l'intérieur du Panthéon paraissent formées de ce marbre : elles ont $1^{mèt.},120$ de diamètre sur $7^{mèt.},892$ de hauteur.

Le *Lumachello*, dont le fond est jaune, est rempli de taches grises, noires et blanches : il est ainsi nommé de ce que les taches sont tournées comme de petites coquilles de limaçon; on en voit des colonnes dans le casin de la villa Borghèse et à la chapelle Strozzi, dans l'église S. Andrea della Valle.

La brèche appelée *Porta santa*, et autrefois *Lapis chius*, se tirait de l'île de Chios. Cette brèche est mélangée de taches inégales blanches, jaunes, rouges et grises : les colonnes des portes de la façade de l'église S. M. dell'anima, et celles de l'autel de S. Sebastiano, dans la basilique de Saint-Pierre, sont formées de ce marbre. On en retrouve encore quatre autres dans l'église S. Agnese hors les murs.

Le marbre *Africain* est d'un rouge-brun mêlé de veines d'un blanc obscur, avec quelques filets d'un vert foncé. Il en existe deux colonnes au portique du Vatican.

Il y a une autre espèce de marbre africain très-dur et susceptible de rece-

voir le plus beau poli. Le fond est mélangé de taches d'un blanc sale et d'un rouge couleur de chair ou sanguin foncé, avec des veines obscures et noires très-légères et ondoyantes.

Les marbres *noirs antiques* sont le tenarien, le lydien, l'alabandique; celui qui portait le nom de Lucullus venait de l'île de Chios. On en voit quatre colonnes au maître-autel de S. Lorenzo in Lucina.

Le *Basalte*, qui, selon Pline, venait de la Thébaïde ou haute Égypte, est une espèce de lave d'un gris noir et quelquefois verdâtre.

Paonazzetto. Le fond de ce marbre est blanc, avec des taches violettes. Au portique du Vatican, il y en a deux colonnes. A Saint-Paul hors les murs, on en comptait vingt-quatre formées de deux morceaux.

Diapré de Sicile. Il est d'une couleur mêlée de rouge-brun, de blanc et d'isabelle : ses taches sont grandes et rectangulaires. On en trouve vingt colonnes dans la nef de l'église S. Marco, et quatre à la chapelle Borghèse, dans l'église S. M. Maggiore.

Le marbre appelé *Lapislazzolo*, l'un des plus beaux qu'on connaisse, est très-rare. Sa couleur est d'un bleu foncé, moucheté d'un autre bleu plus clair tirant sur le céleste, et mêlé de quelques veines ou de points jaunes très-brillants. Quatre colonnes de ce marbre ornent l'autel de Saint-Ignace, dans l'église du Gesù.

Le marbre *Persico* est ainsi nommé à cause de sa couleur qui approche de celle de la fleur du pêcher. Il est mélangé de blanc, de jaune et de rouge foncé. Il en existe des colonnes à S. Antonio dé Portoghesi et à S. Carlo al Corso.

Les anciens tiraient leur *Marbre blanc* de Luna, près de Carrare; du mont Hymette, près d'Athènes; de l'île de Brattia, sur les côtes de Dalmatie; de l'île de Paros, dans l'Archipel; de l'île de Thaso, dans la mer Égée; de l'île Proconnèse, dans la mer de Marmara; de l'Asie Mineure; de l'île de Chios; enfin, de Cappadoce; et ce dernier était si transparent qu'on le débitait en lames très-minces pour en garnir les fenêtres.

Le marbre blanc a été fréquemment employé comme revêtissement ou pour colonnes : nous citerons surtout les colonnes Trajane et Antonine, composées l'une de trente-quatre blocs et l'autre de vingt-huit, en y comprenant le piédestal; les belles colonnes du temple de Jupiter tonnant, de Mars vengeur, de Vesta, de la Græcostasis, de la basilique de Marc-Aurèle, de celle de

Constantin, du forum Nerva; enfin, les arcs de Septime Sévère, de Titus et de Constantin.

L'*Albâtre* est une espèce de marbre demi-transparent, moins dur que le marbre ordinaire et d'une texture très-fine. Il est presque toujours blanc : le plus transparent est celui qui est d'un blanc de cire. On en trouve d'une teinte grise, rouge, et de plusieurs autres couleurs; quelquefois il est veiné et jaspé. On en distingue de deux sortes, l'albâtre oriental et le commun. Les colonnes d'albâtre qu'on voit à Rome sont toutes d'une petite dimension; leur grandeur n'excède pas $3^{\text{mèt.}},50$.

Pavé. Dans les premiers siècles de Rome, les rues étaient pavées en tuf lithoïde; mais on lui substitua ensuite une lave basaltine, nommée *silex*, et maintenant *selcio*. Ces pavés étaient formés de polygones irréguliers de cinq, six ou sept côtés parfaitement joints; leur dimension était d'environ $0^{\text{mèt.}},60$ de diamètre, et quelquefois même de $1^{\text{mèt.}},00$. Aujourd'hui le pavage des rues se fait avec la même lave débitée en morceaux beaucoup plus petits, n'ayant guère que $0^{\text{mèt.}},10$. Le selcio se tire, comme autrefois, de carrières situées aux environs de Rome, près du tombeau de Cecilia Metella, et sur le chemin d'Albano, avant d'arriver à cette ville.

Pavements. Le parquet n'est pas en usage à Rome, et le pavement des appartements se fait habituellement en carreaux de terre cuite, disposés avec plus ou moins de soin et de recherche. Ces carreaux sont oblongs et rectangulaires, carrés, hexagones et octogones. Nous avons indiqué ci-dessus les dimensions des premiers.

On les mélange quelquefois de manière à obtenir des compartiments variés de forme et même de couleur, puisqu'on peut leur donner des nuances rouges et jaunes plus ou moins foncées. Pour plus de solidité, les carreaux rectangulaires se posent ordinairement de champ et en forme d'épi dans les vestibules et sous les portiques. Cette sorte d'assemblage était appelé par les anciens *opus spicatum;* les modernes le nomment arête de poisson, *spina di pesce*. Dans le XVI^e^ siècle on s'est encore servi de carreaux de faïence, et on en voit de très-historiés sous le portique du troisième étage de la cour des loges au Vatican.

Mosaïque. Ce genre de pavement était fort en usage chez les anciens, qui l'employaient pour les salles, les portiques et les cours.

A Pompéi on en a découvert et on en découvre journellement dans presque toutes les maisons. On en remarque encore dans un grand nombre d'églises bâties au temps de Constantin; et au musée du Vatican on en conserve de fort belles trouvées dans les ruines de Rome ou des environs : la grande mosaïque d'Otricoli et celle de Palestrine qu'on y voit, sont célèbres l'une et l'autre.

Les mosaïques des anciens étaient généralement faites avec des cailloux de couleur; mais on imagina bientôt, pour obtenir des tons plus vifs et une infinité de nuances, de remplacer ces cailloux par des matières vitrifiées et colorées. Ainsi furent exécutées, dans le moyen âge, les peintures des tribunes ou absides représentant les figures du Christ, de la Vierge et des apôtres, qui se détachent le plus souvent sur un fond formé de petits cubes de verre doré.

Cet art ne cessa pas d'être pratiqué en Italie, et fit des progrès à mesure que le dessin s'épurait lui-même. Il atteignit à Rome son dernier degré de perfectionnement à l'occasion des travaux magnifiques exécutés dans la basilique de Saint-Pierre.

Les grands pendentifs de la coupole de cette église et les tableaux des nombreuses chapelles sont tous en mosaïque. Ces tableaux sont des copies faites d'après de grands maîtres, et si bien rendues, qu'à une certaine distance elles font illusion et semblent de véritables peintures.

Enduits et stucs. La plupart des constructions des anciens étant exécutées en briques ou en maçonnerie de blocage, demandaient à être revêtues d'enduits destinés à orner et à protéger les murs à l'extérieur. Ces enduits, composés ordinairement de trois couches, étaient formés d'un mélange de chaux, de pouzzolane et de tuileaux pilés : leur épaisseur était très-variable, mais ne dépassait pas $0^{met.},135$ ($5^{po.}$).

Les enduits intérieurs étaient exécutés de la même manière; seulement, lorsqu'on voulait décorer les appartements avec luxe, on ajoutait aux trois couches en mortier trois autres couches de stuc.

Ce stuc se composait d'un mélange de chaux et de poudre de marbre, et formait une pâte plus ou moins molle, susceptible, lorsqu'elle avait pris une certaine consistance, d'être taillée et façonnée comme l'argile des sculpteurs. On exécutait de cette manière des compartiments, des corniches et même des bas-reliefs auxquels on donnait le plus beau poli.

On recouvrait quelquefois les stucs des couleurs les plus brillantes qu'on appliquait sur la dernière couche encore fraîche. Enfin, on peignait sur ces fonds coloriés des arabesques, des paysages et jusqu'à des sujets historiques.

Les enduits et les stucs sont préparés aujourd'hui à peu près de la même manière qu'autrefois; mais comme on y apporte moins de soin, qu'on y multiplie moins les couches, et qu'enfin on leur donne moins d'épaisseur, ils n'ont pas autant de durée. On remarque, en effet, qu'un grand nombre de façades modernes sont en partie dépouillées de leurs enduits. Toutefois il existe des stucs établis depuis plusieurs siècles, et qui bien qu'exposés aux injures de l'air, sont parfaitement conservés. On peut citer surtout ceux de la façade et de la cour du palais Spada, ceux du vestibule du palais Farnèse, ceux de la façade et du vestibule du palais Massimi, et beaucoup d'autres encore.

Dans les habitations ordinaires, on se borne, aujourd'hui, à couvrir les enduits d'un lait de chaux, même pour les intérieurs. Cependant on exécute le plus souvent sur ceux-ci des ornements qu'on applique au moyen de poncifs. Ces peintures s'établissent à très-bas prix, elles remplacent les tapisseries et les tentures de papier, et durent davantage.

Quant aux véritables peintures de décoration, nommées Fresques, on en voit un grand nombre, et des maîtres les plus célèbres, dans les palais et dans les églises de Rome. Ces fresques s'exécutent à l'eau sur un enduit encore frais qu'elles pénètrent assez avant. Elles se conservent généralement assez bien à l'intérieur, et les couleurs les plus vives appliquées avec intelligence pourraient, pendant plusieurs siècles, se maintenir dans toute leur fraîcheur, même à l'extérieur, si on doit en juger d'après un fragment qu'on distingue sur la façade d'un palais construit, rue Giulia, par Baldassarre Peruzzi. Malheureusement les enduits ayant été presque toujours

mal établis, se sont détachés, et de beaux ouvrages ont été ainsi à jamais perdus.

Les peintures en *clair-obscur*, exécutées par un procédé analogue, ont éprouvé le même sort par suite de la même négligence, et c'est à peine si on en retrouve aujourd'hui quelques traces. On en voit encore plusieurs fragments sur la façade postérieure de l'ancien palais Massimi, et sur celles du casin de la Farnesina. Ces divers genres de décorations, dirigées et exécutées souvent par d'habiles peintres, devaient avoir beaucoup de charme et donner l'idée d'une grande magnificence.

Le SGRAFFITO est une espèce de peinture pour laquelle on suit un autre procédé. Vasari le décrivant avec beaucoup de précision, nous nous contenterons de le traduire ici. « Le sgraffito, dit-il, qui est tout à la fois dessin et « peinture, sert uniquement à orner l'extérieur des maisons et des palais. C'est « le genre de décoration le plus expéditif et en même temps le plus durable, « puisque les contours, au lieu d'être indiqués au charbon ou avec toute « autre matière analogue, sont gravés avec la pointe d'un fer par la main du « peintre. Il s'exécute ainsi qu'il suit : on prend de la chaux détrempée à l'or- « dinaire avec du sable; on y mêle de la paille brûlée, qui donne à l'enduit « une teinte de noir argentin. Cela fait, on l'applique sur la façade, et, après « l'avoir bien lissé, on le couvre en entier d'un lait de chaux. C'est sur cette « façade ainsi blanchie qu'on décalque ensuite les poncifs des sujets qu'on « veut y représenter, et dont on fixe les contours au moyen d'une pointe de « fer qui, enlevant la superficie blanche, fait reparaître le noir de l'enduit. « Enfin, on achève de leur donner du relief avec des hachures. Tel est le « genre de travail appelé *sgraffito* par les peintres, *per esser dal ferro sgraf-* « *fiato*, parce qu'en effet l'enduit est en quelque sorte *égratigné* par le fer. »

Bois. Les forêts des environs de Rome donnent des produits très-variés et très-abondants, qui, non-seulement suffisent aux besoins de la ville, mais fournissent souvent aux approvisionnements des arsenaux de Toulon, où ces bois sont recherchés pour leur bonne qualité.

Le bois est beaucoup moins employé dans les constructions romaines que dans les nôtres. Les pans de bois, les parquets et les cloisons de menuiserie

ne sont pas en usage; les escaliers sont toujours en pierre; enfin, dans les habitations de quelque importance, les salles du rez-de-chaussée sont habituellement voûtées, et quelquefois même celles du premier étage.

Charpente. Les planchers sont disposés à peu près comme on le pratiquait anciennement parmi nous; c'est-à-dire, que les poutres, au lieu d'être recouvertes de plâtre qui les détériore, restent apparentes ou sont revêtues en menuiserie, et se conservent ainsi beaucoup mieux.

Les fermes des combles sont généralement d'une combinaison très-simple et parfaitement raisonnée. L'on peut citer comme modèles les fermes de S. Sabina, de Saint-Paul hors les murs, et celles du théâtre Argentina. Ces combles sont exécutés en sapin, et bien qu'ils soient plus légers, moins compliqués que les nôtres et chargés de couvertures plus pesantes, ils se maintiennent droits et en bon état.

On doit attribuer leur belle conservation (1) au soin judicieux qu'on a mis dans le choix des matériaux et à la perfection du travail, car les bois sont équarris à vives arêtes. Ces combles, d'ailleurs, sont bien aérés, les couvertures bien faites et bien entretenues, de manière à les préserver de toute humidité.

Menuiserie. L'art de travailler le bois avec précision et délicatesse ne me paraît pas avoir été poussé à Rome aussi loin que dans plusieurs autres villes d'Italie, et principalement en Toscane. Les travaux de menuiserie ordinaire, tels que les portes et les croisées, sont en général traités avec peu de soin et de goût. Je ne connais d'ouvrages en bois vraiment remarquables que les nombreux plafonds exécutés en chêne et en sapin dans le cours du XVI^e^ siècle ou au commencement du XVII^e^. On en trouve de fort beaux aux palais Massimi et Farnèse, et surtout dans un très-grand nombre d'églises : à S. M. Maggiore, à S. Gio : in Laterano, à S. M. in Trastevere, à S. M. in Ara celi, à S. Lorenzo hors les murs, etc....

Serrurerie. Les anciens employaient beaucoup plus souvent le bronze

(1) Plusieurs des fermes de l'église Saint-Paul, détruite par l'incendie, dataient de la fin du pontificat de Léon III, et de l'an 816.

que le fer dans leurs constructions. Les crampons qui reliaient les assises de pierre, la couverture des temples et des principaux édifices, et quelquefois les revêtissements intérieurs, étaient exécutés en bronze. Des charpentes entières furent même formées de ce métal, et les historiens font mention de celles du *forum Trajan* et de la *cella Solearis* des thermes de Caracalla.

Les constructeurs modernes, obligés de renoncer à l'emploi du bronze à cause de l'élévation du prix, l'ont remplacé par le fer. La qualité supérieure des matériaux employés pour la maçonnerie leur a même permis d'en réduire singulièrement l'usage. Plusieurs grands architectes se sont élevés contre l'emploi du fer, et Vignole répétait souvent que les bâtiments ne devaient pas se maintenir à l'aide de tringles. *Le fabbriche non si hanno da reggere colle stringhe.*

Les ouvrages de serrurerie ordinaire sont loin d'atteindre à Rome l'exactitude et la perfection qu'on remarque dans les nôtres. On y fait encore ce que l'on pratiquait chez nous il y a plusieurs siècles : les ferrures sont en général grossières et manquent de ces combinaisons adroites qui les rendent d'un usage facile et commode. Peut-être pourrait-on citer quelques grands ouvrages, tels que des grilles, mais ces ouvrages sont des exceptions rares.

DU TIBRE,

DE L'ILE TIBÉRINE, DES PORTS ET DES QUAIS.

Le Tibre, fleuve célèbre qui divise Rome en deux parties inégales, était appelé *Albula* (1) à une époque très-éloignée. Il reçut des premiers Romains le nom de *Tiberis* ou *Tibris*, que les modernes ont changé en celui de *Tevere*.

(1) Les anciens donnaient communément le nom d'*albulæ* aux eaux soufrées et gazeuses.

Il prend sa source au pied d'une montagne des Apennins, près de Borgo di S. Sepolcro et de Città di Castello, et se jette dans la Méditerranée par deux embouchures près d'Ostie et de Fiumicino : son cours est de 250 milles romains, autrement de 372,366 mètres. Après avoir reçu plusieurs petites rivières et de nombreux ruisseaux, et avoir parcouru 176,000 mètres, il se réunit au-dessous de Narni à la Nera accrue du Velino. Avant le confluent de la Nera, il n'est qu'accidentellement navigable, et seulement lorsque les eaux pluviales ont grossi les sources qui l'alimentent. Sa pente trop rapide est encore un obstacle à la navigation : elle est de $1^{mèt.},60$ à $2^{mèt.},00$ par 1,000 mètres (1). A partir d'Orte, petite ville située à 122,000 mètres de Rome, sa pente est réduite à $0^{mèt.},496$ par 1,000 mètres : à la distance de trois milles de cette capitale, il reçoit l'Anio (*il Teverone*). Sa largeur sur ce point est de $84^{mèt.},90$; mais elle se réduit à $66^{mèt.},00$ au port de Ripetta.

Depuis ce port jusqu'à la mer, c'est-à-dire, dans un cours de 39,604 mètres, sa pente est seulement de $6^{met.},497$, ce qui ne donne que $0^{mèt.},161$ par 1,000 mètres, ou à peine un millimètre et demi par 10 mètres : de là résultent ces inondations terribles, le fléau de Rome, augmentées encore par des vents impétueux qui refoulent les eaux sur elles-mêmes.

Le Tibre, dans son état actuel, a, dans la traversée de Rome, de $4^{met.},36$ à $6^{mèt.},03$ de profondeur, et une vitesse de $0^{mèt.},212$ à $0^{mèt.},466$ par 1,000 mètres.

A l'une des extrémités de la ville s'élève, au milieu du fleuve, l'ILE TIBÉRINE OU DI S. BARTOLOMEO. Comprise autrefois dans la quatorzième région, elle appartient aujourd'hui au quartier XII. Au temps de l'antiquité, elle se nommait *Insula Tiberina* ou *Lycaonia*.

Cette île, dont la longueur est d'environ 333 mètres sur 100 mètres de largeur, fut formée, dit-on, du blé récolté dans le champ des Tarquins, et que le peuple irrité jeta dans le Tibre après leur expulsion. Ce blé, entraîné par les eaux, s'entassa à l'endroit du fleuve où sans doute existait déjà une petite île, dont ce dépôt augmenta l'étendue.

Les anciens, en consacrant l'île Tibérine à Esculape, l'entourèrent d'un

(1) On s'est assuré que le Tibre supérieur ne pouvait être rendu navigable qu'au moyen d'un canal latéral, dont la dépense, très-considérable, ne pourrait être couverte par le revenu.

magnifique mur de quai construit en blocs de travertin, et, pour rappeler une croyance religieuse, lui donnèrent la forme d'un vaisseau. Deux temples furent édifiés à ses extrémités; celui de la poupe était dédié à Esculape, et celui de la proue à Faune; enfin, pour figurer le mât d'un navire, on éleva au centre de l'île un obélisque égyptien, dont un fragment a été transporté à Paris.

De toute cette riche et élégante construction, il ne reste aujourd'hui qu'une portion de mur de quai qu'on voit près du couvent de l'église S. Bartolomeo.

A l'intérieur de la ville, deux beaux ports ont été établis sur les rives du Tibre, l'un où aboutit la navigation supérieure, l'autre où s'arrête la navigation inférieure. Il est fort regrettable qu'entre ces ports et sur une longueur de 3,464 mètres la navigation soit interrompue par les débris du pont Triomphal, du pont Palatin (*ponte Rotto*), et du pont Sublicius. A ces obstacles s'en joignent d'autres, tels que des dépôts de toute nature et plusieurs barrages. L'administration française, en 1812, avait préparé sur ce point de grandes améliorations, et déjà même elle avait en partie déblayé le pont Triomphal.

Le premier port, Porto di Ripetta, est l'ouvrage de Clément XI, qui, en 1704, le fit exécuter par Alessandro Specchi. Il se compose d'un mur de soutènement demi-circulaire, autour duquel sont disposés de larges degrés qui facilitent l'accès du fleuve. Le milieu est orné d'une fontaine, et les extrémités de deux colonnes graduées où l'on indique les crues extraordinaires. Toutes les productions du haut Tibre débarquent sur ce point.

Le second port, celui de Ripa grande, est construit à l'autre extrémité de la ville, à l'endroit même où le fleuve sort de Rome. Il est beaucoup plus vaste que le port supérieur et formé de plusieurs rampes très-larges. On doit ce bel embarcadère à la prévoyance d'Innocent XII, qui le fit élever, ainsi que les magasins et les bâtiments de la douane, par les architectes Mattia de Rossi et Carlo Fontana, vers l'an 1693. Tous les chargements et déchargements de marchandises transportées par voie de mer se font sur ce port, qui présente un aspect très-pittoresque lorsqu'on y voit amarrés de nombreux navires.

Il ne paraît pas que les anciens Romains eussent construit de quais pour

contenir le Tibre et pour établir la circulation sur ses bords, si ce n'est auprès de la *cloaca Maxima*, parce que les murailles de la ville touchaient immédiatement au rivage. L'on s'étonne qu'un peuple si puissant, si prévoyant et naturellement porté vers les travaux utiles, n'ait rien fait pour arrêter l'effort des eaux et qu'il ait pu laisser ainsi une partie de la ville, son forum même, exposé sans défense au fléau des inondations qui, de tout temps, furent l'une des calamités de Rome.

Les poëtes et les historiens nous ont conservé le souvenir de plusieurs d'entre elles (1). Elles étaient si fréquentes que Tite-Live en compte douze dans la seule année 565 : et cela se conçoit aisément, car le sol de la ville est élevé de nos jours de trois à six mètres au-dessus du sol antique, tandis qu'on voit par les assises des piles de divers ponts que le niveau du Tibre, à l'étiage, n'a pas sensiblement varié. Si donc, aujourd'hui, plusieurs parties de la ville sont submergées par une crue peu considérable du fleuve, combien durent être plus désastreux et plus multipliés de pareils débordements à une époque éloignée !

Les inondations les plus terribles dont on ait conservé la mémoire sont celles de 1530 et 1598. La première éleva les eaux du Tibre à $13^{mèt.},684$, et la seconde à $14^{mèt.},287$ au-dessus de l'étiage. Rome fut en partie submergée, et il en résulta les événements les plus déplorables.

DES PONTS.

Quatre ponts établis sur le Tibre font communiquer entre elles les deux rives du fleuve. Ces quatre ponts ne procurent en réalité que trois passages

(1) Horace décrit ainsi, ode 2, livre 1er, l'une de ces terribles irruptions du Tibre :

« Vidimus flavum Tiberim, retortis
« Littore Etrusco violenter undis,
« Ire dejectum monumenta regis
« Templaque Vestæ. »

d'une rive à l'autre, parce que deux d'entre eux aboutissent à l'île Tibérine et sont situés dans le prolongement l'un de l'autre. Dans la ville antique, le système de communication était plus complet : elle comptait sept ponts, et sur six points différents on passait le Tibre.

Malheureusement ces ponts furent établis suivant un principe doublement vicieux, et n'ont pu résister à des débordements considérables. Non-seulement leurs piles trop massives ne laissaient pas un débouché suffisant aux eaux, mais plusieurs se trouvant placés dans une direction défectueuse relativement aux courants, ont été entraînés par eux.

Les quatre ponts qui existent aujourd'hui sont en grande partie antiques ou construits sur des fondations antiques.

Le PONT S. ANGELO, autrefois *Elius*, fut bâti par l'empereur Adrien et réparé par plusieurs papes. La dernière restauration eut lieu sous Clément IX, et fut exécutée par Bernini, qui posa le parapet et l'orna de statues. Sa longueur est de 99 mètres.

Le PONT SISTO, autrefois *Janiculensis*, ayant été emporté, Sixte IV, en 1473, fit exécuter celui qu'on voit maintenant, par l'architecte Baccio Pintelli, lequel l'établit sur les fondations du pont antique. Il est remarquable par ses tympans évidés en œil de bœuf; précaution utile qui, dans les crues d'eau, augmente le débouché et facilite l'écoulement. Sa longueur est de 98 mètres.

Deux ponts, partant des deux rives opposées du fleuve, aboutissent à l'île Tibérine. Le premier, le pont QUATTRO CAPI, autrefois *Fabricius*, est antique. Suivant les inscriptions qu'on lit sur les arches, il fut construit l'an de Rome 690, par Fabricius, *Curator viarum*. Son nom moderne lui vient de quatre hermès quadrifrons, servant jadis à orner ses extrémités.

Le second pont, qui forme de l'autre côté de l'île la continuation du premier, est antique et porte le nom de S. BARTOLOMEO : on l'appelait autrefois *Cestius*. Il fut reconstruit et dédié par les empereurs Valentinien, Valens et Gratien, d'après l'inscription qu'on voit sur le bandeau de couronnement, laquelle le désigne même sous le nom de Gratien (1).

(1) D'après une inscription moderne qu'on lit sur le pont Quattro Capi, ce pont, et celui de S. Bartolomeo, furent restaurés en 1679, par Innocent XI.

Les trois autres ponts brisés, qu'on peut encore reconnaître par les vestiges qui en restent, sont : le pont *Triomphalis*, ou selon d'autres, *Vaticanus*. Il n'en subsiste plus que des débris peu apparents qui encombrent le lit du Tibre.

Le pont Rotto (*rompu*), autrefois *Palatinus*, fut commencé par le censeur M. Fulvius, et achevé par Cornelius Scipion l'Africain, et L. Mummius, censeurs. Ayant été détruit à la suite d'une inondation, il fut reconstruit en 1552, par Jules III, et renversé peu après, en 1564. Grégoire XIII le rétablit en 1575; mais l'inondation de 1598 en emporta près de la moitié. Depuis lors il n'a plus été relevé. On pourrait, avec beaucoup de vraisemblance, attribuer ces chutes successives à l'obliquité de son axe relativement au courant.

Enfin, il ne reste maintenant du pont *Sublicius*, illustré par l'exploit d'Horatius Coclès, que quelques ruines qu'on aperçoit dans le fleuve près du port de Ripa grande.

DES AQUEDUCS.

AQUEDUCS ANTIQUES.

Ce qu'il y a d'admirable dans l'histoire de Rome, c'est de voir un peuple d'abord si faible suivre, dès son origine, dans tous ses actes publics, un plan de conduite aussi vaste que bien arrêté, et qui semble manifester qu'il avait déjà le sentiment de sa grande destinée (1) : c'est de le trouver long-

(1) La manière dont plusieurs savants modernes envisagent l'histoire des premiers temps de Rome, permet difficilement d'admettre ces idées d'avenir chez le peuple romain. Selon leur opinion, les immenses travaux exécutés sous les rois, furent achevés au moyen de corvées imposées à la population primitive, et analogues à celles dont les Pharaons chargèrent les Égyptiens. Cette analogie est contestable si l'on vient à considérer que les Romains ont joui, dès l'origine, d'institutions respirant déjà tant de liberté, que la constitution fut peu modifiée à la création de la république; qu'ainsi on n'aurait su les contraindre à ces travaux pénibles, si eux-mêmes n'eussent compris leur utilité immédiate, et l'importance de les établir sur de vastes proportions, pour assurer un grand avenir à leur ville naissante. Il est vrai

temps et exclusivement occupé de travaux utiles qu'il exécutait toujours sur une grande échelle, et suivant leur degré d'urgence. Ainsi son premier besoin fut de se fortifier dans sa ville naissante, et il l'entoura de murailles : il fallut ensuite l'assainir, et il la sillonna de nombreux et magnifiques égouts. Mais les guerres incessantes qu'il eut à soutenir contre ses voisins ne lui permirent pas de poursuivre tous ses projets d'amélioration. Il dut donc pendant près de quatre siècles se contenter de l'eau de quelques sources voisines, de celle des puits, ou enfin de l'eau du Tibre qui, bien que salubre, est trouble et a besoin d'être clarifiée pour devenir potable. Celle-ci ne pouvait d'ailleurs se distribuer dans les quartiers élevés de la ville sans le secours de machines puissantes, ignorées sans doute à cette époque, ou du moins fort imparfaites encore.

Lorsqu'il eut assuré son existence et agrandi son territoire, il put, avec sécurité, aller demander aux sources des coteaux voisins les eaux qui lui manquaient.

En 442, Appius Claudius Cæcus, ce même censeur qui s'est immortalisé en construisant la belle route qui porte son nom, amena le premier dans la ville, par un conduit souterrain de plus de 11 milles (1), des sources qu'il avait puisées à 7 milles 1/2 de Rome, au pied des collines voisines de Collatia et de la voie Prenestina. Cette eau, qui aboutissait aux salines, près du pont Sublicius, fut nommée Aqua Appia, et distribuée dans les parties basses de la ville.

En 481, Manius Curius Dentatus et Lucius Papirius Cursor, censeurs, firent une saignée à l'Anio à 4 milles au-dessus de Tivoli. Les eaux prises à ce fleuve, qui coule à une hauteur de 200 mètres au-dessus du niveau de la mer, suivirent d'abord les pentes des collines, traversèrent la plaine tantôt

que les anciens historiens ont souvent faussé la vérité, en cherchant à entourer de merveilleux le berceau de Rome, et qu'ils n'ont pas eu toujours l'intelligence de ses antiquités. Néanmoins, comme il est croyable qu'ils ont puisé à des sources qui nous sont inconnues, on ne pourrait, à l'égard de certains faits, qu'en suspecter l'authenticité, sans pouvoir la rejeter complétement. Il ressort, au reste, de tous les écrits laissés par ces historiens, que les qualités dominantes du caractère national du peuple romain furent, à toutes les époques, la grandeur et la prévoyance dans les entreprises et dans les vues.

(1) Les conduits souterrains avaient été imaginés cent soixante-huit ans avant, par *Phœax*, architecte d'Agrigente, et s'appelaient *Phœaques*, du nom de l'inventeur.

sur des arcades et tantôt dans des conduits souterrains, et après un cours de 43 milles arrivèrent sur les collines de Rome. On appela dans la suite Anio vetus l'eau provenant de cet aqueduc.

Le luxe qui croissait de jour en jour, en multipliant les besoins, fit bientôt sentir la nécessité de se procurer des eaux plus abondantes. Le préteur Quintus Marcius Rex fut donc chargé, l'an 608, de réparer les deux aqueducs existants, et d'amener sur le Capitole diverses sources de la haute vallée de l'Anio située au centre de l'Apennin, à 33 milles de Rome. Cette eau, regardée par les anciens comme la meilleure de toutes, reçut le nom d'Aqua Marcia. Son aqueduc, à partir de Tivoli, était presque parallèle à celui de l'Anio vetus, et avait 60 milles de cours, dont 6 milles environ au-dessus d'arcades.

Le dernier travail de ce genre, qui eut lieu sous la république, fut entrepris, l'an 627, par les censeurs Cneus Servilius Cœpio et Lucius Cassius Longinus. L'eau prise sur la voie Latina, près de Marino, fut appelée Tepula, du nom de la source, et avait 13 milles de cours.

En 721, sous le consulat d'Auguste et de Lelius Volcatius, Agrippa amena des environs de Marino, par un conduit de 15 milles, dont plus de 6 milles sur des arceaux, une source à laquelle on donna le nom de Julia, de celui de l'inventeur, *ab inventore*, dit Frontin, pour indiquer sans doute celui qui l'avait découverte, ou, peut-être, en avait calculé le cours. Il y a de beaux restes de cet aqueduc près de S. Bibiana, se dirigeant du côté de S. Eusebio, vers une ruine regardée comme le château de l'*Aqua Julia*.

En 735, Agrippa fit encore arriver à Rome, à ses frais, pour l'usage des thermes qu'il édifiait derrière le Panthéon, une eau excellente, l'Aqua Virgo, dont la source est à 8 milles de Rome, sur l'ancienne voie *Collatina*. L'aqueduc était souterrain et avait 14 milles de longueur. Il traversait le Pincius et se dirigeait vers la fontaine de Trevi, derrière laquelle il existe encore un fragment antique de cette construction.

Enfin, Auguste, dont l'administration fut si sage et si prévoyante, après avoir chargé Agrippa des réparations et de l'entretien de tous les aqueducs, songea le premier à pourvoir aux besoins de la rive droite du Tibre. Il alla puiser dans un petit lac voisin de celui de Bracciano, appelé *Alseatinus*, et aujourd'hui *di Martignano*, une eau portant le nom d'Aqua Alseatina ou

Augusta, et qu'il conduisit sur le Janicule. Comme elle était d'une mauvaise qualité, elle ne fut destinée qu'à la Naumachie d'Auguste et à l'arrosage des jardins. Son aqueduc avait une longueur de 22 milles.

Après d'aussi magnifiques travaux, on devait croire tous les besoins des Romains amplement satisfaits, lorsqu'en 787, Caligula entreprit deux nouveaux aqueducs, que Claude termina en 803. Ces deux princes cherchèrent à surpasser leurs prédécesseurs autant par la grandeur de l'ouvrage que par l'abondance des eaux, dont le volume égala presque celui des sept aqueducs antérieurs.

L'un de ces conduits réunissait les eaux de deux sources nommées *Cerulea* et *Curtia*, situées à 38 milles de Rome, sur la voie de Subiaco, et après un parcours de 46 milles, dont plus de 6 milles sur des arcades, arrivait sur le Palatin et se prolongeait même jusque sur l'Aventin. Cette eau, appelée Aqua Claudia, tenait le second rang pour la qualité et approchait de l'eau Marcia.

Le second aqueduc de Caligula et de Claude, le plus colossal de tous, prenait ses eaux jusque près de Subiaco; il les puisait encore dans l'Anio, cette source si abondante et si nécessaire aux besoins de la plaine de Rome. Le développement de ce conduit, nommé Anio Novus, était de 62 milles, dont 9 milles supportés par des arcades qui atteignaient jusqu'à 36 mètres d'élévation.

Enfin, le dernier aqueduc construit par les anciens (1), celui de Trajan,

(1) Nous n'avons pas fait mention des autres conduits établis depuis Trajan, et qui portaient divers noms, notamment celui de plusieurs empereurs, parce qu'en réalité il n'y eut jamais que dix grandes lignes d'aqueducs. Depuis cette époque, on se borna à prolonger les conduits existants, ou à verser dans ceux-ci des sources nouvelles. Les eaux *Antoniniana*, *Aurelia*, *Settimiana*, *Severiana*, *Alessandrina*, ne sont pas autre chose.

Avant de distribuer la plupart de ces eaux, on avait soin de les recevoir dans des piscines couvertes situées à 6 ou 7 milles de Rome. Là, suspendant leurs cours, elles y déposaient leur limon; trois d'entre elles, l'aqua *Virgo*, *Appia* et *Alseatina*, n'avaient cependant pas de ces réservoirs ou piscines épuratoires. De celles-ci, elles étaient ensuite dirigées vers la ville, portées sur des aqueducs, recevant quelquefois diverses eaux à des hauteurs différentes. C'est ainsi que, sur un espace de plusieurs milles, coulaient, l'une au-dessus de l'autre, les eaux *Julia*, *Tepula* et *Marcia*.

Frontin classe ainsi, suivant leur degré d'élévation, les neuf sources dont nous avons parlé : *Anio novus*, *Claudia*, *Julia*, *Tepula*, *Marcia*, *Anio vetus*, *Virgo*, *Appia*, *Alseatina*. Le texte

Aqua Trajana, fut destiné à satisfaire aux besoins du Trastevere. Il recevait diverses sources, dont les unes existent à 35 milles de Rome, près du lac *Sabatinus*, aujourd'hui *di Bracciano*, et les autres entre Campagnano et Formello.

Ces dix aqueducs alimentaient une multitude de fontaines, remplissaient avec profusion les bains, les thermes et les naumachies, et arrosaient les jardins des voluptueux Romains.

On s'étonne de tant de magnificence, et l'on ne saurait calculer sans effroi les dépenses énormes qu'il fallut faire pour créer à ces espèces de fleuves un lit de plus de 107 lieues (environ 428,000 mètres), suspendu pendant plus de 8 lieues (environ 32,000 mètres) dans les airs, sur des arcades élevées souvent de plusieurs étages, en songeant aux percements considérables qu'on dut pratiquer à de grandes profondeurs dans le rocher, aux innombrables conduits qu'il fallut établir pour distribuer dans la ville cette immense quantité d'eau qui dépassait 22,000 quinaires ou 65,000 pouces du fontainier de Paris, produisant 1,320,000 mètres cubes par vingt-quatre heures. Tous ces travaux furent exécutés avec une telle solidité, qu'ils ont pu résister pendant des siècles à l'impétuosité de véritables torrents.

AQUEDUCS MODERNES.

Des dix aqueducs antiques, trois seulement versent encore dans la ville une partie de leurs eaux, et suffisent pour l'en pourvoir abondamment.

de Frontin est d'accord avec le nivellement fait par Piranesi, qui a reconnu pour huit aqueducs les hauteurs suivantes, rapportées au quai du Tibre, à Ripetta :

	metres.
Anio novus (à la porte majeure)	47,52
Claudia	47,42
Julia	39,71
Tepula	38,23
Marcia	37,48
Anio vetus	25,17
Virgo	10,43
Appia	8,37

On a calculé que la pente moyenne des eaux devait être de $0^{met},0016$ par mètre, avant leur arrivée à la piscine épuratoire, et de $0^{met},0023$ par mètre, jusqu'au point où l'on commençait à les distribuer.

Les eaux de ces trois conduits sont désignées sous les noms de *Vergine*, *Felice*, et *Paola*, qui ont remplacé ceux de *Virgo*, *Marcia-Claudia-Alessandrina* et *Trajana*.

L'acqua Vergine, jusqu'à Nicolas V, était à peu près perdue, lorsque ce pontife chargea, en 1453, Léon-Baptiste Alberti d'en réparer les conduits. Le travail, commencé par cet architecte, se poursuivit sous Sixte IV, et fut achevé, en 1568, par Pie V. Enfin, Clément XII et Benoît XIV firent construire par Nicolas Salvi la belle fontaine connue sous le nom de *Trevi*, pour remplacer celle qu'avait élevée Alberti près de trois siècles auparavant.

Le produit de cette source (1) est de 3,481 pouces de fontainier, fournissant 65,782 mètres cubes par vingt-quatre heures : l'aqueduc, après avoir traversé sur des arcades la *villa Borghese*, longe les murs de Rome au nord du Monte Pincio, passe sous cette colline, et ressort au pied de son revers occidental par trois issues. Le conduit le plus septentrional, après avoir suivi la *via del Babuino*, alimente la fontaine de la place *del Popolo*. Le second fournit à la fontaine *della Barcaccia*, descend le long de la *via de' Condotti*, et, se subdivisant dans le quartier du campo Marzo, entretient les fontaines de *Ripetta* et des places *della Rotonda*, *Navona*, *di campo di Fiore*, et *di Ponte S. Angelo*. Enfin, la branche méridionale de l'acqua Vergine, après avoir jailli par torrents sur les marbres de la fontaine de *Trevi*, se dirige vers le *Corso*, qu'elle suit jusqu'aux places *Colonna* et *ai Venezia*, tandis que deux de ses diramations, descendant vers le sud-est de la ville, vont alimenter les diverses fontaines du quartier central, et finissent à la place de *S. Carlo a' Catinari*. Cette source fournit donc à treize grandes fontaines et à trente-sept petites, et satisfait aux besoins domestiques de toute la partie basse de la ville.

L'acqua Felice a pris son nom du pape Sixte V (*Felice Montalto*), qui enrichit Rome de cette eau. Urbain VIII la distribua ensuite dans divers

(1) Nous avons emprunté au Commentaire de Rondelet sur Frontin, et à l'ouvrage de M. de Tournon, plusieurs renseignements que nous donnons ici sur les *eaux modernes*, renseignements précieux, que l'ancien préfet de Rome avait obtenus d'ingénieurs romains fort habiles.

quartiers. Son aqueduc reçoit une partie de l'ancienne eau Claudia et Marcia, et celle des sources situées près de Colle Pantanelle et du village Colonna, distant de 15 milles de Rome. On croit retrouver dans ces dernières sources l'aqua Alessandrina. Après avoir en partie suivi l'ancien aqueduc de Claude et les conduits construits par les papes, elle se trouve, à son entrée à Rome par le plateau de la porta Maggiore, à $47^{mèt.},42$ au-dessus du niveau du quai du Tibre, à Ripetta : ainsi cette eau peut fournir aux besoins des quartiers les plus élevés de la rive gauche.

Parvenue aux murs de Rome, près l'amphithéâtre Castreuse, elle entre dans la ville à la porte S. Lorenzo; là elle se divise en deux branches, dont l'une va alimenter la fontaine de la place *S. M. Maggiore*, et pourvoit d'eau le quartier environnant; l'autre, au moyen d'une suite d'arceaux, se maintenant sur le plateau qui domine Rome à l'orient, apparaît à la fontaine *Felice ai Termini*, suit la *via Pia*, d'une part se rend à la fontaine *del Tritone*, et de l'autre se dirige vers la fontaine *di monte Cavallo* et le palais *pontifical* (*al Quirinale*), enfin arrive aux fontaines des places *del Pascolo, di campo Vaccino, d'Ara celi, Mattei, Giudea, Campitelli, Montanara*, et *Bocca della Verità*.

Quoique très-inférieure à l'acqua Vergine, l'*acqua Felice* est néanmoins potable; elle alimente seize grandes fontaines et onze petites. Son produit est de 1,027 pouces de fontainier, fournissant 20,537 mètres cubes par vingt-quatre heures.

L'Acqua Paola, qui provient du troisième aqueduc, doit son nom à Paul V, qui, en 1612, fit rétablir le conduit de l'aqua Trajana (1) par Giovanni Fontana. Clément X y fit ajouter par Carlo Fontana un nouveau conduit dérivé du lac de Bracciano. Enfin, on y a introduit dernièrement l'eau du lac *di Martignano*, autrefois *Alseatinus*.

Cet aqueduc, après un cours de 35 milles, arrive au point culminant du

(1) M. de Tournon, et d'autres écrivains, au lieu de Trajana mettent *Alseatina*, comme l'indique, en effet, l'inscription de la fontaine Paola. Cependant Frontin désigne l'*aqua Alseatina* comme la plus basse de toutes, ce qui rend impossible son arrivée sur le sommet du Janicule, à moins de supposer que les conduits, ayant été mal dirigés au temps d'Auguste, ont depuis reçu une meilleure et plus avantageuse disposition.

Janicule, à 64 mètres au-dessus de l'étiage du Tibre. Il se divise ensuite en deux branches; l'une, suivant la pente du mont Vatican, se dirige vers le palais *pontifical*, en arrose les jardins, et alimente les brillantes fontaines de la place *Saint-Pierre* et celles du quartier *del Borgo;* l'autre, après avoir côtoyé la villa Panfili, verse une masse d'eau de 1,800 pouces par les cinq arcades de la fontaine *Paola*.

Une partie de cette eau sert à faire mouvoir vingt-deux usines établies sur le penchant du Janicule; l'autre pourvoit aux besoins du Trastevere, et entretient même, de l'autre côté du Tibre, les fontaines de la *via Giulia*, qui avoisinent le pont Sisto. Le produit de cet aqueduc est de 4,709 pouces d'eau, donnant 94,187 mètres cubes en vingt-quatre heures.

En réunissant les chiffres partiels qui concernent les aqueducs modernes, on trouve :

Que la longueur totale des trois aqueducs est de 27 lieues ou 108,000 mètres; que celle des conduits qui distribuent l'eau aux fontaines publiques est d'environ 8 lieues ou 32,819 mètres; enfin, que le produit total des eaux est de 9,023 pouces de fontainier, donnant par vingt-quatre heures un cube de 180,500 mètres.

Résultat considérable, quoique bien inférieur au produit des aqueducs antiques, dont il est à peine le dixième; mais, néanmoins, richesse immense, inappréciable pour une ville qui, sous ce rapport, et proportion gardée, rend encore Rome moderne quarante fois plus favorisée que Paris (1).

DES CLOAQUES.

Les habitants de Rome songèrent de bonne heure à assainir leur ville : un de leurs premiers soins fut de construire des égouts ou *cloaques*, sorte

(1) Depuis plusieurs années, de grandes améliorations se sont opérées en cette ville; espérons que bientôt Paris n'aura plus à envier à Rome l'abondance de ses eaux; mais auront-elles jamais leur fraîcheur et leur limpidité?

de canaux destinés au transport ou à l'écoulement des immondices (1).

Ces utiles travaux furent commencés par Tarquin l'Ancien, et continués par son petit-fils, Tarquin le Superbe. Ces princes entreprirent d'abord le desséchement du marais de la vallée du *Velabrum*, située entre le Capitole et le Palatin, et construisirent plusieurs égouts qu'ils réunirent dans un seul canal plus vaste, lequel commençait au Forum, et aboutissait au Tibre. Ce principal égout fut nommé *Cloaca Maxima*.

De nos jours, la Cloaca Massima sert au même usage, et l'arc antique qui forme son ouverture se voit sur la rive du Tibre, voisine de la place della Bocca della Verità.

La construction de cet égout est assez curieuse pour mériter qu'on en donne une idée. Il est bâti en grandes pierres de taille en tuf, posées sans mortier. La voûte est formée d'un triple rang de voussoirs, placés en liaison l'un sur l'autre, afin d'opposer plus de résistance à la pression et à l'ébranlement. En plusieurs endroits des banquettes règnent le long des murs, et le canal se trouve au centre. On y voit encore des tasseaux de pierre destinés probablement à supporter des tuyaux de fontaines. La largeur de la voûte et sa hauteur sous clef sont l'une et l'autre d'environ 4 mètres.

A mesure que la ville s'étendait, il devenait indispensable de prolonger les égouts, sans quoi les pluies d'orage, qui sous ce climat sont si abondantes, en inondant les rues, les eussent bientôt rendues impraticables. On multiplia donc les cloaques, en prenant soin de surélever le sol des rues pour lui donner de la pente, et de pratiquer, de distance en distance, des ouvertures pour recevoir les eaux et les immondices, que le courant entraînait ensuite dans le Tibre.

Vers 572, environ 400 ans après Tarquin l'Ancien, les censeurs Marcus Cato et Valerius Flaccus firent nettoyer les égouts, et les étendirent sous plusieurs quartiers, notamment du côté de l'Aventin. Suivant Denis d'Halicarnasse, la dépense fut considérable, et s'éleva à mille talents, somme qui répond à environ 4 ou 5 millions de francs.

On a cru retrouver dans les deux embouchures antiques qu'on aperçoit entre la *Cloaca Massima* et les restes du pont Sublicius, celles qui furent

(1) Le mot cloaque, *cloaca*, vient de *cloare*, qui devint ensuite *cluere*, lequel signifie *purger*.

établies par Caton et Flaccus. L'une d'elles reçoit aujourd'hui une source, la *Marrana*.

Ces égouts étant devenus insuffisants, Agrippa, pendant son édilité, en fit construire de nouveaux, mais si vastes et si nombreux, que, suivant l'expression de Pline, il bâtit une ville suspendue et souterrainement navigable: *Urbe pensili subterque navigatâ*. Pline ajoute : « qu'il rassembla les canaux de « sept fleuves (1), dont l'impétuosité, comparable à celle d'un torrent, em- « porte et nettoie tout ce qui s'y rencontre. Ce volume d'eau prodigieux, « accru encore des pluies qui y tombent et des débordements du Tibre qui « y refluent, bat éternellement les murs de ce conduit, sans que le choc in- « térieur de toutes ces masses d'eaux, se heurtant sans cesse, ait altéré « en rien la solidité de l'ouvrage et la bonté des fondations. Le poids des « décombres provenant ou des incendies ou des maisons qui tombent en ruine « d'elles-mêmes, les secousses des tremblements de terre, rien n'y porte at- « teinte. Cet ouvrage demeure inébranlable depuis sept cents ans environ. »

Ces cloaques ont été célébrés par plusieurs historiens de l'antiquité, comme l'une des merveilles de Rome. Denis, qui vint en cette ville au temps d'Auguste, affirme que trois choses contribuèrent à lui donner une haute idée de la capitale, ses routes, ses aqueducs et ses cloaques. Cassiodore, préfet du prétoire sous Théodoric, au commencement du VI^e^ siècle, avoue, dans une de ses lettres, qu'il ne trouvait rien à comparer aux cloaques de Rome pour la grandeur et l'utilité de l'ouvrage.

En tout temps les anciens Romains comprirent de quelle importance ces constructions étaient pour la salubrité de leur ville, et leur entretien fut toujours confié à des fonctionnaires d'un rang élevé. Sous la république, ce soin regarda les censeurs et les édiles; sous l'empire, des magistrats, désignés sous le nom de *curatores cloacarum*, en furent spécialement chargés.

Dans le moyen âge, au temps des malheurs de Rome, ces égouts, négligés, s'obstruèrent. On ignore combien de temps ils restèrent dans ce triste état d'abandon; on sait seulement qu'au XIII^e^ siècle, Grégoire IX y fit faire

(1) Ces fleuves étaient vraisemblablement formés des eaux des sept aqueducs qui existaient au temps d'Agrippa.

quelques réparations, et qu'il en établit plusieurs autres. Dans la suite, Pie V et Sixte V nettoyèrent une partie de ceux de la rive gauche du Tibre, et en construisirent de nouveaux sur la rive droite, aux environs du Vatican; Paul V, Grégoire XV et Urbain VIII les étendirent sous la partie la plus habitée de la ville (1). Enfin, on a depuis établi un système complet d'égouts, composés de canaux partie antiques et partie modernes, qui, recevant les eaux pluviales par de nombreuses ouvertures, ont achevé d'assainir la ville moderne.

ENCEINTES ET POPULATIONS SUCCESSIVES.

Au lieu de nous borner à donner simplement ici l'énoncé de l'étendue actuelle de Rome et le chiffre de sa population contemporaine, nous avons pensé qu'il serait à propos et intéressant de rechercher quels ont été les accroissements successifs de l'une et de l'autre, depuis les premiers temps jusqu'à nos jours.

Les documents historiques sont assez nombreux et assez précis pour qu'on puisse indiquer, sans erreur grave, quelle fut, à diverses époques, l'étendue de la ville; mais il est infiniment plus difficile de déterminer, d'après les textes antiques, les progrès de sa population. L'incertitude et le vague de ces textes, et surtout leur fausse interprétation, avaient donné naissance à des calculs erronés, répétés depuis dans des écrits estimés, et cette question, restée indécise, avait cessé d'être l'objet d'une discussion sérieuse parmi les savants. De nos jours, M. Dureau de la Malle, et après lui M. de Tournon, ont jeté une vive lumière sur ce point obscur de l'histoire, éclairci déjà en

(1) Lorsqu'on exécutait ces travaux, on découvrit près du Panthéon, de la place Navona, et sur plusieurs autres points du campo Marzo, diverses branches d'égouts antiques, qui témoignent que les anciens avaient prolongé leurs cloaques même sous le champ de Mars.

1756 par un mémoire de d'Anville. Le mode d'évaluation qu'ils ont adopté étant plus rationnel qu'aucun de ceux qu'on avait suivis jusqu'alors, a dû les conduire à une solution beaucoup moins éloignée de la vérité. Ce mode consiste à estimer la population de la ville antique par analogie avec celle des villes modernes, en tenant compte toutefois des habitudes simples des premiers Romains, qui durent, pendant plusieurs siècles, se contenter des plus étroites demeures, et en supposant les rues peu larges et les monuments publics très-rares.

A leur exemple, nous allons établir nos premiers calculs d'après les surfaces occupées par les populations; mais en admettant d'abord les mêmes éléments, nous aurons soin de les modifier ensuite, lorsque les conditions de l'état primitif viendront à changer sensiblement : nous motiverons, à l'occasion, les augmentations, du reste assez légères, que nous aurons à faire.

Les villes modernes sont loin d'offrir des proportions constantes entre leur population et leur étendue : les différences des unes aux autres sont au contraire très-marquées. En France, par exemple, Paris contient environ 209 habitants par hectare, tandis que beaucoup d'autres villes en renferment de 300 à 500 sur une égale superficie; à Toulon, le nombre des habitants s'élève même jusqu'à 990 par hectare. Or, la moyenne entre ces quatre nombres étant de 500, nous la choisirons pour base. Sans doute ce chiffre ne pourra, en toute circonstance, s'appliquer à la population de Rome, s'accroissant dans une proportion variable, mais il sera, du moins pour les diverses époques, un terme moyen propre à donner l'approximation que nous cherchons et qu'il est seulement possible d'obtenir. Venons maintenant à l'application.

La première enceinte, celle de Romulus, fut carrée : elle ne comprenait que le Palatin, c'est-à-dire, une aire de 22 hectares. La population ne dut pas dépasser alors 11,000 individus.

La deuxième enceinte ajouta le mont Capitolin au Palatin, et la vallée qui les sépare devint le Forum. On peut estimer la superficie de cette nouvelle enceinte à peu près à 36 hectares, et conséquemment la population à environ 18,000 habitants.

Le règne long et pacifique de Numa fut favorable au progrès de la population. La ville s'étendit sur une partie du Quirinal et dans la vallée inter-

médiaire, et occupa une surface d'environ 60 hectares, ce qui suppose un nombre de 30,000 habitants au plus.

Tullus Hostilius, maître d'Albe, détruisit cette cité rivale et en transporta les habitants sur le Cœlius, dont la superficie, compris les pentes, équivalait à peu près à celle de l'enceinte existante : ainsi la population put doubler; ce qui s'accorde avec le texte de Tite-Live, *Duplicatur civium numerus.* La ville occupait alors environ 120 hectares, et le nombre des habitants devait être approximativement de 50 à 60,000.

Ancus Martius s'étant emparé de plusieurs villes du Latium, obligea leurs habitants à s'établir sur l'Aventin et dans la vallée Murcia qui le sépare du Palatin. De plus, il éleva sur le Janicule un fort destiné à protéger Rome et la navigation du Tibre contre les incursions des Étrusques. Ce fort était lié au fleuve par une étroite enceinte qui comprit une faible partie de la vallée Transtibérine; à cette époque, la ville pouvait contenir au plus 80 à 90,000 habitants.

Enfin, sous Tarquin l'Ancien, comme la population continuait toujours à suivre un mouvement ascensionnel, son successeur, Servius Tullius, pressentant les hautes destinées de Rome, entreprit une vaste enceinte qu'il exécuta en blocs carrés de pierre volcanique, et fortifia, au nord-est, la partie la moins défendue par la nature, d'un *agger* ou rempart terrassé, protégé par un fossé large et profond. Cette enceinte, d'environ 12,500 mètres, comprenait le reste du Quirinal, le Viminal et l'Esquilin, c'est-à-dire, un espace d'à peu près 638 hectares; la ville contenait alors les sept monts, d'où elle prit le nom de *Ville aux sept collines,* URBS SEPTICOLLIS.

Ainsi, en moins de deux siècles, Rome était devenue tellement vaste, que l'enceinte de Servius put lui suffire jusqu'aux temps de Sylla, qui se borna, ainsi que César, Auguste, Claude, Néron, Trajan et Septime Sévère, à faire quelques augmentations partielles au *Pomœrium* (1) sans changer l'enceinte de Servius (2).

(1) Le Pomœrium était un espace attenant aux murs, tant au dedans qu'au dehors; espace consacré, suivant le rite étrusque, et qu'on ne pouvait couvrir d'aucune construction ni même cultiver.

(2) Suivant Denis d'Halicarnasse, l'enceinte de Rome ne surpassait pas de beaucoup, de son temps, celle d'Athènes. Le calcul du périmètre de l'une et de l'autre prouve en effet l'exactitude du fait avancé par l'historien.

On ne peut se dissimuler que la population ne fût d'abord et pendant longtemps insuffisante pour occuper toute l'étendue de cette enceinte. Mais à mesure que le luxe de l'Orient, introduit à la suite des conquêtes, vint multiplier les besoins, les habitations des riches s'agrandirent de plus en plus. En même temps, les édifices publics s'élevèrent de toutes parts, et le nombre des temples, des basiliques, des portiques, des thermes, des théâtres, des amphithéâtres, des cirques et des forum, s'accrut dans une proportion effrayante, surtout sous l'empire, et envahit chaque jour les habitations des particuliers. On dut, en pressant celles-ci davantage, chercher à gagner en hauteur ce qu'elles perdaient en surface. Il s'ensuivit des accidents si graves, qu'Auguste, pour y remédier, fut obligé de fixer la limite de leur élévation à environ $20^{\text{mèt.}},74$, que Trajan restreignit même à $17^{\text{mèt.}},60$.

Ces diverses considérations nous porteraient donc à diminuer d'une part le chiffre de la population, et de l'autre à l'augmenter : mais comme il est à croire que ces deux modifications en sens contraire ne durent pas se balancer rigoureusement, et que l'agglomération ajouta quelques habitants par hectare, nous en porterons le nombre à 550. Il résulte du calcul, que l'enceinte de Servius, comprenant, comme nous l'avons indiqué, 638 hectares, ne put jamais contenir qu'environ 350,900 habitants.

Si Rome républicaine avait déjà franchi les limites sacrées du Pomœrium, sous les premiers empereurs, l'insuffisance de l'enceinte se fit bien plus sentir. La ville se prolongea au loin dans la campagne, et des faubourgs se formèrent. L'étendue de ceux-ci serait aujourd'hui impossible à déterminer, à moins de supposer, ce qui est vraisemblable, qu'Aurélien, qui songea à mettre sa capitale, menacée par les barbares, à l'abri d'un coup de main, n'ait enveloppé presque en totalité ces faubourgs dans l'enceinte qu'il construisit en 271; enceinte de 18,800 mètres de pourtour et comprenant 1,396 hectares.

Sur la rive droite du Tibre, Aurélien augmenta peu l'enceinte de Servius, puisqu'il se contenta, à l'exemple du roi Ancus Martius, de s'assurer une forte position sur le sommet du Janicule; seulement l'angle des murs qui rattachaient le fort au Tibre, fut plus ouvert, et comprit conséquemment une plus grande partie de la vallée Transtibérine.

Sur la rive gauche, au contraire, il enferma dans les fortifications qu'il

élevait, la colline des Jardins (*le Pincius*), le plateau qui domine le Quirinal, la totalité du Viminal, de l'Esquilin et du Cœlius, et vint rejoindre le fleuve, en comprenant l'Aventin et une partie de la vallée de l'aqua Crabra.

A l'ouest, ne jugeant pas, sans doute, la ville suffisamment défendue par le Tibre et par la muraille de Servius, il continua les fortifications en suivant le cours du fleuve depuis la porte *Flaminia* jusqu'au pont *Janiculensis ;* il enveloppa de la sorte toute l'étendue du champ de Mars qui jusque-là était resté hors des murs (1).

On ne saurait douter un instant que les habitations qui, des faubourgs, passèrent dans la ville par suite de l'agrandissement de l'enceinte, ne fussent entièrement semblables à celles de l'ancienne ville : peut-être pourrait-on leur supposer moins d'élévation que dans le quartier central ; mais, comme d'un autre côté, les monuments publics étaient sur ce point moins multipliés, nous croyons pouvoir maintenir notre base de 550 individus par hectare : d'où il suit que pour la totalité de l'enceinte d'Aurélien, pour les 1,396 hectares qu'elle contenait, le nombre des habitants devait être de 767,800.

Cependant, la plupart des habitations situées dans la vallée Transtibérine et toutes celles de la rive gauche du Tibre, qui s'étendaient assez loin dans la direction des routes, n'ayant pas été comprises dans l'enceinte d'Aurélien, formèrent les nouveaux faubourgs de la ville; faubourgs sans doute très-réduits alors, et dont on ne saurait qu'approximativement évaluer la population. Nous ne croyons pas toutefois qu'elle dût dépasser 50,000 individus. Ainsi on pouvait compter :

Intra-muros.....	767,800 habitants.
Extra-muros.....	50,000
Total.....	817,800 habitants.

(1) Aurélien, en élevant cette ligne de fortifications, sut utiliser plusieurs constructions qui se trouvèrent sur la ligne du tracé. Ainsi les substructions qui maintenaient les terres du mont Pincius, et dataient d'une époque éloignée, le camp des Prétoriens, l'amphithéâtre Castrense, la pyramide de Caius Cestius, et d'autres monuments encore, furent encastrés dans les nouveaux murs.

Il existe pour cette même période de la population de Rome une base d'appréciation souvent indiquée, mais on a négligé jusqu'à présent de faire usage de ce précieux renseignement, parce que cherchant toujours à assimiler les mœurs et les habitudes romaines aux nôtres, on n'avait su lui trouver aucune explication raisonnable. Nous voulons parler du catalogue d'un écrivain du IV^e^ siècle, de Publius Victor, qui, dans l'énumération de tous les édifices de Rome, fixe le nombre des hôtels, *domus*, à 1,830, et celui des *insulæ*, à 45,795 : or ces deux nombres ne peuvent avoir subi de l'infidélité des copistes une altération sensible, puisqu'ils sont le résultat de l'addition des *domus* et des *insulæ* des quatorze quartiers de Rome, lesquels nombres sont en partie confirmés par un autre catalogue incomplet qui date à peu près du même temps, et par divers autres documents. Il était essentiel d'insister sur ce point.

Mais, avant tout, il importe de bien établir la signification du mot *insula*, laquelle a été si longtemps débattue. Les uns l'ont traduit par *île*, *massif* ou *pâté de maisons* environné de rues ; d'autres (et Nardini parmi eux), effrayés sans doute de l'énorme quantité de maisons qui résultait de cette interprétation, l'ont modifiée, en se bornant à donner au mot *insula* l'acception de *petite maison*. Enfin, M. Dureau de la Malle s'est efforcé dernièrement de démontrer qu'*insula* était l'équivalent de *taberna* (boutique). Les divers passages que le savant académicien cite à l'appui de son opinion, et que, pour abréger, je me dispenserai de reproduire, ont pu sembler concluants, mais, selon ma pensée, ils pourraient s'appliquer plus exactement à la traduction du mot *insula* par *petite maison*.

A notre avis, voici quelle a pu être l'origine de ce mot *insula* : suivant toute probabilité, il servit dans le principe à désigner une habitation sans importance et isolée, comme le furent vraisemblablement les maisons de la Rome primitive : dans la suite, la signification de ce mot s'étendit à toute habitation peu considérable, sans y joindre l'idée absolue d'isolement (1). Il nous semble, au reste, trouver dans les catalogues même de

(1) On n'a pas assez remarqué ce passage de Sénèque, qui nous paraît être concluant, et ne laisser aucun doute sur la signification du mot *insula* : « *Insulæ, ducum domicilia magnorum, inter vilissima rerum numerantur.* » Ces *insulæ*, les premières demeures des grands citoyens, sont comptées parmi les objets les plus méprisables.

P. Victor et de Sextus Rufus la preuve de l'emploi du mot *insula* dans l'acception que nous lui donnons. On doit remarquer, en effet, que les deux mots *insula* et *domus* y sont placés comme opposés l'un à l'autre; que si l'*insula* était la maison commune et de peu d'étendue, la *domus* devait être l'équivalent de ce qu'on appelle aujourd'hui hôtel ou palais. Cette double interprétation est encore confirmée par l'observation suivante : dans leur énumération des édifices, les régionnaires ne sont pas toujours d'accord : ces différences se conçoivent surtout à l'égard des *insulæ* et des *domus*, parce qu'il devait y avoir des habitations sur lesquelles on pouvait élever des doutes, c'est-à-dire, qu'on pouvait classer arbitrairement, eu égard à leurs dimensions, soit parmi les *domus*, soit parmi les *insulæ*. Aussi arrive-t-il ordinairement, et ceci mérite attention, que si, dans un quartier, le nombre des *insulæ* l'emporte sur l'un des catalogues, celui des *domus* l'emporte à son tour sur l'autre.

Il suffit d'ailleurs de jeter les yeux sur le plan de Pompéi et sur les fragments de celui de Rome gravés sur marbre et soigneusement conservés au Capitole, pour concevoir la distinction tranchée qui existait entre les deux espèces d'habitations : la maison complète, celle de l'homme riche, la *domus* enfin, y paraît avec des distributions toutes particulières, tandis qu'on ne trouve dans l'*insula*, ou la simple maison bourgeoise, qu'un petit nombre des dispositions et des accessoires qui faisaient l'agrément de la première.

On a lieu de s'étonner que les savants qui, déjà, ont su faire de si heureuses applications des découvertes de Pompéi à l'explication du texte des auteurs anciens, n'aient pas cherché à en tirer des conclusions satisfaisantes relativement à la population de Rome, en commentant les catalogues de P. Victor et de S. Rufus. Il semble que l'exhumation d'une ville entière, reparaissant au bout de dix-huit siècles, devait répandre de vives lumières sur bien des mystères de l'antiquité, jusqu'alors impénétrables, et nous révéler toute une civilisation perdue. La petite ville de province aurait pu ainsi expliquer l'ancienne métropole du monde. C'était à elle qu'il fallait demander des points de comparaison plutôt qu'aux villes modernes, si différentes à tant d'égards. Cessant donc de se préoccuper de la considération que Paris, avec une étendue bien plus considérable, ne renferme pas 33,000 maisons, on ne devait plus regarder comme absurde que Rome pût

contenir 1,830 hôtels et 45,795 maisons, comme il est porté au catalogue de P. Victor. Ce chiffre énorme, et en apparence inadmissible, cesse, en effet, de l'être aux yeux de celui qui s'est rendu compte de l'exiguïté des maisons antiques dont Pompéi nous offre mille exemples (1) : loin de le considérer comme follement exagéré, nous allons voir qu'il peut, au contraire, fournir de précieux renseignements sur la question qui nous occupe.

Nous avons mesuré sur le plan de Pompéi un massif assez compacte de maisons ayant environ 34 mètres de large sur 100 mètres de longueur, et contenant 20 maisons : la superficie de ce massif étant de 3,400 mètres carrés, il en résulte que le vingtième ou l'aire moyenne de chaque maison équivalait à 170 mètres carrés (2).

Cela posé, admettons pour les 45,795 *insulæ* de Rome la même superficie, et cette hypothèse est, je crois, très-rationnelle, car, d'après le plan antique qu'on voit au Capitole, les maisons de Rome étaient certainement disposées comme celles de Pompéi, ville nouvellement rebâtie lors de la grande catastrophe qui causa sa ruine. Le terrain d'une petite ville ne pouvant être ni aussi précieux, ni aussi recherché que celui de la capitale, il n'est pas présumable que les maisons de Rome fussent plus étendues. Nous pouvons donc raisonnablement supposer une moyenne de 170 mètres carrés (3) pour chaque

(1) Je me rappelle, à ce sujet, avoir entendu prononcer un mot qui ne manque pas de justesse, à M. Duponchel arrivant de Pompéi et parlant sous l'impression de ce qu'il venait de voir : « Mais ces gens-là, disait-il plaisamment, étaient donc logés comme des poupées? »

(2) Les deux petites *insulæ* enclavées dans l'habitation dite du consul Pansa, que j'ai mesurée à Pompéi, sont beaucoup plus petites et n'ont même pas 100 mètres carrés. Ce sont très-certainement ces sortes d'*insulæ* attenantes aux grandes habitations qui sont désignées dans les auteurs anciens par les expressions : *Insula in domo.*

(3) En me voyant m'arrêter à cette moyenne de 170 mètres carrés, qu'on ne s'imagine pas que j'aie choisi un chiffre bien au-dessous de celui qu'on aurait pu déterminer d'après les seuls éléments qui nous entourent. En effet, sans qu'il soit nécessaire de recourir à Pompéi, il suffit, pour avoir foi dans mes calculs, de se reporter à ce qu'étaient les maisons du vieux Paris, dont un assez grand nombre subsistent encore dans les anciens quartiers. Ces maisons sont étroites et se distinguent des autres, en ce qu'elles ont pignon sur rue, avec une toiture formant fronton sur la façade. J'ai été à même de reconnaître que l'étendue de la plupart d'entre elles, de celles même qui ont une petite cour, ne dépassait pas généralement 100 à 140 mètres carrés. On doit croire tout naturellement que ces maisons, plutôt que celles qu'on élève aujourd'hui, sont une tradition de la maison romaine.

maison, ce qui donnerait pour les 45,795 *insulæ*..... 7,785,150 mèt. carrés.

Quant aux hôtels ou *domus*, on éprouve plus de difficultés pour en fixer les dimensions moyennes, parce qu'il existait entre leurs proportions des différences énormes. Ainsi, au dire de Valère Maxime, il y en avait de tellement vastes, qu'on se croyait à l'étroit dans une habitation qui ne comprenait que sept *jugera* (1$^{hect.}$,71), lesquels eussent formé l'héritage entier de Cincinnatus. Il faut se garder sans doute de croire à de pareilles fictions, et savoir les apprécier pour ce qu'elles valent, si l'on veut rester dans le cercle des réalités : mais ces exagérations attestent du moins que les demeures de quelques personnages riches étaient fort considérables : seulement c'était le petit nombre; et la plupart des autres, si on en juge d'après ce qu'on sait de positif sur les habitations romaines, étaient au contraire peu étendues. Nous croyons donc, sans crainte de commettre une bien grande erreur, et compensation faite de la superficie des unes par celle des autres, pouvoir fixer l'aire moyenne à 800 mètres carrés, d'où il résulte que les 1,830 hôtels comprenaient un espace de. . . . . 1,464,000 mèt. carrés.

Total de l'aire des habitations. . . . . 9,249,150 mèt. carrés.

Mais, en comparant ce dernier nombre à la superficie entière de la ville, contenant 1,396 hectares, autrement 13,960,000 mètres carrés, on reconnaît que l'ensemble des habitations, c'est-à-dire, les *domus* et les *insulæ* réunies, pouvaient même ne pas occuper les deux tiers de la superficie totale. Il restait de la sorte *plus du tiers* de la surface de la ville pour les monuments publics, pour les places qui d'ordinaire étaient petites, pour les rues généralement étroites. Cette proportion nous paraît, au reste, très-large et très-convenable (1).

(1) Peut-être aurait-on pu se contenter des deux moyennes de 600 mètres pour les *domus* et de 125 mètres pour les *insulæ* : mais j'ai préféré élever les deux chiffres pour rendre les calculs moins contestables. Dans ce cas, les proportions changeaient; suivant une opération arith-

Après avoir établi que les habitations ordinaires (*insulæ*) devaient avoir, pour la plupart, des dimensions peu considérables, cherchons à nous rendre compte de ce que chacune en particulier pouvait contenir d'habitants.

Il est à croire que les plébéiens, même dans une position de fortune fort médiocre, conservaient à peu près la même manière de vivre que les gens riches; que les femmes, par exemple, et toute la famille, se tenaient à l'écart, dans un appartement moins accessible. Pour admettre l'existence de ces habitudes dans des maisons aussi étroites que les *insulæ*, il faut bien supposer que chacune d'elles n'était occupée que par une seule famille. Quant aux maisons destinées à loger les étrangers, les petits marchands, les célibataires, les ouvriers et les pauvres, elles avaient vraisemblablement quelques différences dans leur distribution, et les divers étages y formaient sans doute autant d'appartements. Toutefois il est présumable que la plupart des *insulæ*, ou au moins un très-grand nombre, ne contenaient qu'une même famille : ainsi s'expliqueraient les expressions qui reviennent souvent dans les écrivains latins : *insula propria* et *insula communis*.

Si nous cherchons maintenant à évaluer quel était le nombre des habitants de chaque *insula*, il sera nécessaire de tenir compte de la manière diverse dont ces habitations étaient occupées. Or, dans un espace assez bien défini, il est possible d'estimer avec quelque précision la quantité d'individus qui trouveraient place à s'y loger suivant leurs convenances. On pourrait, de la sorte, évaluer à 10 le nombre des habitants de l'*insula propria*, et à 26 environ celui de l'*insula communis*. La moyenne entre ces deux nombres est de 14, en supposant l'*insula communis* dans la proportion du quart, relativement à la totalité des *insulæ*; c'est donc 14 qui serait le terme moyen des habitants des unes et des autres.

Pour ce qui est des hôtels (*domus*), s'il s'en trouvait, avons-nous dit, de très-considérables, beaucoup aussi se rapprochaient pour les dimensions des maisons ordinaires; ces différences majeures rendent naturellement plus difficile l'appréciation de leur population. Considérant toutefois que ces hôtels ne s'élevaient pas à une grande hauteur; qu'ils étaient pour

métique très-simple, il fût resté pour les places, les rues, et les monuments publics, *plus de la moitié* de la superficie totale. Ce résultat, quoique possible, me paraît cependant moins probable que le précédent, et je ne l'ai indiqué que pour valider le premier.

la plupart peu étendus; qu'enfin, leur disposition était loin d'être favorable à une population nombreuse, nous ne porterons pas à plus de 40 la moyenne des habitants (1).

Ces divers chiffres établis, venons à en faire l'application à la population générale de la ville.

Nous avons reconnu ci-dessus que les *insulæ*, l'une dans l'autre, pouvaient loger 14 personnes, d'où il résulte que les 45,795 *insulæ* contenaient..... 641,130 habitants.

Il suit de même, pour les 1,830 *domus*, que les 40 personnes que nous avons admises dans chacune d'elles, devaient produire..... 73,200

De plus, comme il existait une immense quantité d'édifices publics, tels que les temples, les bains, les thermes, les bibliothèques, les théâtres, les cirques, etc., et qu'une multitude de desservants et d'employés y logeaient avec leurs familles, ce ne sera pas exagérer, je crois, de porter leur nombre à..... 30,000

Reste, enfin, la garnison, que j'estime à..... 25,000 soldats.

A l'extérieur des murs, les faubourgs, depuis la construction de l'enceinte d'Aurélien, étaient, comme nous l'avons déjà fait observer, peu considérables. Suivant notre précédente évaluation, leur population ne devait pas dépasser..... 50,000 habitants.

TOTAL GÉNÉRAL..... 819,330 habitants.

Pour éclaircir davantage les questions du genre de celle qui nous occupe, il nous semble qu'on ne saurait trop accumuler les preuves, parce qu'il reste toujours au fond de ces questions un certain degré d'obscurité et d'incertitude qui tient à leur nature. C'est pourquoi nous ne regarderons pas comme

(1) Lorsqu'un personnage riche avait à son service un grand nombre d'esclaves, il est probable qu'il en logeait une partie dans les *insulæ* attenantes à son hôtel, désignées sous le nom de : *insulæ in domo*.

superflu d'indiquer un troisième mode d'évaluation qu'on pourrait considérer, en quelque sorte, comme la preuve mathématique de nos précédents calculs. Ce mode est fondé sur un élément matériel et positif, sur la consommation de blé de l'ancienne Rome. On doit à M. Dureau de la Malle cette nouvelle et concluante observation, que nous nous permettrons de modifier dans l'application, d'après des renseignements précis que nous avons obtenus sur la consommation de Paris.

Ici on pourrait, avec quelque apparence de raison, nous reprocher l'inconséquence de notre système, qui nous permet d'admettre maintenant une analogie que nous avons rejetée tout à l'heure. Mais cette contradiction n'est pas réelle, car si les mœurs et les habitudes des peuples peuvent changer dans le cours de dix-huit siècles, il ne peut en être ainsi des besoins ordinaires de la vie, qui demeurent, sinon invariables, du moins sans éprouver de changements bien sensibles. On va voir, au reste, que nous saurons tenir compte des temps, des coutumes et des circonstances locales.

La consommation de Rome, suivant Spartien, était par jour de 75,000 modius de blé, ou de 1,012,500 de nos livres. Il est naturel de supposer que les villages les plus rapprochés de la ville, et situés, pour ainsi dire, à ses portes, prenaient part à ses approvisionnements, pour une quantité, sans doute, assez peu importante, mais qui toutefois ne pouvait être moindre de 30,000 livres. Cette quantité étant retranchée de la totalité des 1,012,500 livres, il ne restait alors d'applicable à la consommation de Rome et des faubourgs qu'environ 982,500 livres.

Il s'agit maintenant de déterminer quelle pouvait être la ration journalière de chaque individu, et il importe essentiellement de la fixer avec toute la précision possible, puisqu'elle doit former la base de nos calculs.

Avant tout, je ferai observer qu'on ne saurait assimiler ce taux individuel à celui d'un habitant de Paris, qui ne consomme pas *une livre de pain* par jour. En effet, à l'époque dont nous parlons, les procédés pour réduire le blé en farine étaient loin d'avoir atteint les perfectionnements auxquels ils sont arrivés aujourd'hui. On se servait de meules trop imparfaites pour ne pas occasionner un déchet considérable. De plus, les aliments de ces temps reculés étant moins variés que de nos jours, surtout parmi la classe nombreuse des prolétaires, qui se contentaient de la nourriture la plus simple, il

devait en résulter une plus grande consommation de *farine*. Je me sers à dessein du mot *farine*, parce qu'il n'est pas vraisemblable que la totalité du blé fût transformée en pain, et qu'il est démontré, au contraire, qu'on se nourrissait alors, comme on le fait encore dans le pays, de bouillies et de pâtes de diverses sortes. D'ailleurs, la population de Rome n'était pas dans des conditions ordinaires : le nombre des célibataires s'y trouvait dans une proportion surabondante, et l'on y comptait une multitude d'ouvriers, d'affranchis, d'esclaves et de gladiateurs; enfin, des oisifs de tous pays, attirés, soit par le luxe d'une grande ville, soit parce qu'on y pourvoyait à leur existence par des distributions : et l'on ne saurait mettre en doute que la nourriture d'hommes faits ne dût dépasser en quantité celle d'un pareil nombre de femmes et d'enfants.

Ces diverses considérations doivent naturellement nous conduire à élever la consommation journalière de blé par individu. Si donc il est certain que celle d'un habitant de Paris n'atteint pas à *une livre de pain*, la consommation d'un citoyen de l'ancienne Rome, qu'on pourrait convenablement accroître d'*un quart*, devait alors arriver à environ *une livre et* $\frac{1}{4}$ de pain, équivalant à *une livre et* $\frac{1}{5}$ de blé; d'où il suit que les 982,500 livres de blé, réparties dans la proportion d'une livre et $\frac{1}{5}$, devaient alimenter 818,750 individus (1).

Ainsi trois modes d'évaluation ont été successivement employés, et nous ont donné pour le nombre des habitants de Rome ancienne :

Savoir : 1° *D'après la superficie de l'enceinte*.... 817,800
2° *D'après le nombre des habitations*.... 819,330
3° *D'après la consommation de blé*.... 818,750

(1) On pourrait encore faire un rapprochement entre la consommation de Rome moderne et celle de la ville antique. Cet élément de calcul pouvant sembler plus rationnel, plus immédiat et plus concluant, nous allons en faire usage.

D'après un relevé exact, en 1812, Rome, qui comptait 140,000 habitants, étrangers et soldats compris, a consommé 265,000 hectolitres de froment. Or, cette quantité de blé étant transformée en pain et répartie également entre tous, donne, pour la consommation journalière de chaque individu, à peu de chose près, le même taux que celui de la consommation d'un habitant de Paris, c'est-à-dire, environ *une livre*. Ce résultat statistique bien constaté est à remarquer par son analogie. Si nous passons maintenant à l'estimation de la consommation

Ces trois résultats presque identiques, obtenus tous par le calcul, en écartant les fictions et les fables, pour n'écouter que le langage sérieux des chiffres et des mesures, sont loin, sans doute, d'atteindre aux exagérations admises pendant si longtemps, et qui élevaient la population de Rome à plusieurs millions d'habitants. D'une part, les discours emphatiques des rhéteurs, exaltant la puissance et la grandeur romaine, donnèrent naissance à ces exagérations fabuleuses; de l'autre, les hyperboles des poëtes satiriques, cherchant, à leur tour, à frapper d'un blâme amer le luxe effréné des bâtiments particuliers, ou les envahissements despotiques et illimités des palais impériaux, contribuèrent à les perpétuer et à les répandre; mais elles semblaient trouver un fondement plus sérieux en s'appuyant sur ce passage de Vopiscus : *Muros urbis Romæ sic ampliavit ut quinquaginta propè millia murorum ejus ambitus teneant*, si ce texte unique n'était d'ailleurs évidemment altéré. Il est, en effet, impossible d'admettre, suivant cette version, un circuit de 50 *milles*, non-seulement parce qu'une construction aussi vaste se trouverait citée comme une des merveilles de Rome, dans plusieurs auteurs, mais parce qu'elle eût très-certainement laissé des traces nombreuses sur le sol. Ne serait-il pas absurde, lorsqu'on voit de grandes portions d'aqueducs, constructions légères et perpétuellement vibrantes, assez bien conservées, de supposer que des fortifications, qui par leur nature sont essentiellement solides et durables, ont été anéanties comme par enchantement, sans laisser les moindres vestiges?

Toute la partie antique de l'enceinte actuelle appartient donc évidemment à celle d'Aurélien, et si, dans quelques portions, et surtout dans les portes, elle offre des indices certains d'une époque postérieure, c'est qu'en effet ces murs ont été réparés à diverses reprises, d'abord par Honorius, qui cons-

de l'ancienne ville, il faudra, comme nous l'avons fait ci-dessus, et pour les mêmes causes, ajouter à cette ration d'environ *une livre de pain*, à peu près *un quart* de livre pour remplacer, dans les temps antiques, ce que les aliments nouveaux diminuent dans la consommation du pain au temps présent. Ainsi, dans l'ancienne Rome, la consommation individuelle et journalière était *en pain* à peu près d'*une livre et un quart*, ou d'environ *une livre et un cinquième de blé*. Ici nous devons faire remarquer l'identité de cette quantité avec celle trouvée précédemment, et qui nous a servi de base pour la répartition des 75,000 modius; d'où il suit, qu'ayant à passer par les mêmes calculs, nous ne pourrions manquer, pour le résultat définitif, d'arriver au même chiffre de 818,750 pour la population de la ville antique.

truisit même plusieurs portes, ensuite par Bélisaire, et enfin par un grand nombre de papes, qui songèrent à pourvoir à la sûreté de Rome.

Il paraît toutefois certain que, depuis Aurélien, l'enceinte n'a subi presque aucun changement d'assiette, du moins dans la partie située sur la rive gauche du Tibre : sur la rive droite, au contraire, elle a pris une certaine extension. Le premier agrandissement eut lieu en 852, sous Léon IV. Ce pontife, voulant défendre la basilique de Saint-Pierre des incursions des Sarrasins, fit élever une muraille destinée à renfermer cette portion du Trastevere, qu'on nomme encore *la cité Léonine*. Dans la suite, Paul III et Pie IV, en reconstruisant en entier cette muraille, l'étendirent dans tous les sens. Enfin, un siècle après, Urbain VIII entreprit et acheva, en 1643, cette enceinte moderne flanquée de bastions, qui couronne le Janicule, en partant de la porte *Cavalleggieri* pour aller rejoindre le Tibre, près de la porte *Portese*.

L'enceinte actuelle se compose donc, d'une part, de l'enceinte Transtibérine, que nous venons de décrire, et, de l'autre, de l'enceinte antique qu'Aurélien éleva sur la rive gauche. Leur réunion forme une ligne brisée dont le pourtour est d'environ 16 milles $\frac{1}{2}$ ou 5 lieues $\frac{1}{2}$.

Quant à la population de la ville, elle ne cessa de décroître depuis la translation du siége de l'empire à Constantinople. Le triste abandon où fut laissée l'ancienne capitale l'exposa aux irruptions multipliées des barbares, et causa sa ruine. Dévastée et pillée à diverses reprises, elle dépérit bientôt d'une manière effrayante, et se dépeupla dans une proportion de jour en jour plus sensible.

On ignore quelle était sa population dans le moyen âge, et l'on ne possède aucun témoignage historique pour suivre son décroissement durant cette période. Un seul document indique qu'en 1198, sous Innocent III, elle était seulement de 35,000 âmes. Au XIV^e^ siècle, pendant que les papes siégeaient à Avignon, elle tomba même à 17,000; sous Léon X, elle s'éleva à 60,000; mais après le sac de Rome, en 1527, elle redescendit à 33,000. Depuis lors la population a toujours été dans une proportion croissante jusqu'à Pie VI, époque à laquelle elle atteignit 165,000 âmes; pendant l'administration française, elle fut réduite à 123,000; enfin, Rome compte aujourd'hui 150,000 habitants.

La ville moderne s'est rapprochée du Tibre et n'occupe qu'environ le tiers

de son enceinte. Les parties les plus habitées sont l'ancien champ de Mars, le mont Pincius, le revers occidental et méridional du Quirinal et du Capitole, et une partie de la vallée entre le Viminal et l'Esquilin. On ne trouve sur les autres monts que de rares habitations mêlées aux maisons de plaisance, aux ruines, aux jardins et aux vignes. Au delà du Tibre, la population n'est pas considérable, et s'est fixée principalement dans la vallée qui côtoie la base du Janicule et s'étend jusqu'au pied du Vatican.

DES PORTES.

Je ne chercherai pas à déterminer ici quelle fut, sur les diverses enceintes de Rome, la situation des portes mentionnées dans les écrits des anciens, et dont on ne trouve plus aucune trace. Je ne parlerai que des portes aujourd'hui existantes, et me bornerai à établir une distinction entre les portes antiques et les portes modernes.

On distingue dans l'enceinte actuelle 20 portes, dont 13 sur la rive gauche du Tibre, et 7 sur la rive droite. Il y en a plusieurs autres, moins importantes, et aujourd'hui fermées; nous nous dispenserons d'en parler.

Sur la rive gauche : La porte DEL POPOLO est moderne; elle a remplacé la porte antique *Flaminia*, située à peu de distance, laquelle a été détruite.

La porte PINCIANA est antique et aujourd'hui fermée.

SALARA, autrefois *Salaria*, est antique.

PIA est moderne.

NOMENTANA, aujourd'hui fermée, est antique.

S. LORENZO, autrefois *Tiburtina*, est antique.

MAGGIORE, autrefois *Prenestina*, est antique.

S. GIOVANNI est moderne.

ASINARIA, aujourd'hui fermée, est antique.

METRONIA ou METRONIS est antique et aujourd'hui fermée.

Latina est antique et a conservé son nom.

S. Sebastiano, autrefois *Appia*, est antique.

S. Paolo, autrefois *Ostiense*, est antique.

Sur la rive droite, les portes actuelles sont toutes modernes. L'ancienne enceinte, celle d'Aurélien, en contenait trois qui ont été détruites.

Quatre portes : Portese, S. Pancrazio, Cavalleggieri et Angelica, sont ouvertes; trois autres : Fabbrica, Pertusa et Castello, sont fermées.

La porte Portese a remplacé la porte *Portuense*, qu'Urbain VIII fit démolir. La situation de l'ancienne porte se voit sur notre plan général.

La porte S. Pancrazio a remplacé la porte *Janiculensis* ou *Aureliana*, qui a été supprimée. Enfin, deux portes, situées à l'intérieur de l'enceinte et aux extrémités de la belle rue della Longara, méritent d'être mentionnées.

L'une, la porte Settimiana, fut construite par Alexandre VI, pour remplacer la porte antique du même nom;

L'autre, la porte di S. Spirito, qui fut élevée par Antonio da Sangallo, au temps de Paul III, est restée inachevée.

DES RÉGIONS OU QUARTIERS.

Les citoyens de l'ancienne Rome furent d'abord répartis en quatre *tribus*, et celles-ci divisées en *curies* et en *centuries;* mais comme ces divisions comprenaient aussi bien les habitants de la campagne que ceux de la ville, nous n'avons pas à nous occuper de cette classification.

Lorsque Servius Tullius eut agrandi Rome en l'établissant sur les sept collines, il la divisa en quatre regiones, *régions*, nommées Suburana, Esquilina, Collina et Palatina.

Vers la fin de la république, la population de Rome s'était accrue à un tel point, que ces quatre régions ressemblaient à autant de grandes villes.

Sous Auguste, les divisions changèrent ; on porta le nombre des régions à XIV, en les subdivisant même en plus de mille bourgs, *vici*. Suivant Pline, ces subdivisions furent réduites, au temps de Vespasien, à 265, et appelées *compita*. Elles avaient toutes leur petit temple, *ædiculum*, et leur *janus*, édifice à l'usage des négociants. Cette division avait du rapport avec nos paroisses.

Ces XIV régions, mentionnées souvent dans les ouvrages des anciens, ont été décrites en détail par Publius Victor et Sextus Rufus, personnages consulaires qui vivaient au IV^e^ siècle; en faisant l'énumération de tous les édifices de la ville, ils les ont classés par régions. Malheureusement la description de Rufus nous est parvenue incomplète : il y manque une partie de la XI^e^ région et les trois dernières en entier.

La notice des dignités de l'empire et l'inscription capitoline, qu'on voit à l'entrée de l'escalier du palais *de' Conservatori*, fournissent encore de précieux renseignements.

Voici quels étaient les noms des XIV régions : Porta Capena, Coelimontana, Isis et Serapis, Via Sacra, Esquilina, Alta Semita, Via Lata, Forum Romanum, Circus Flaminius, Palatium, Circus Maximus, Piscina Publica, Aventina et Transtiberina.

Il paraît que les divisions ecclésiastiques furent établies d'une autre manière, puisque, dès le temps de Clément I^er^, d'Évariste et de saint Sylvestre, les auteurs chrétiens indiquent seulement sept divisions. Cette réduction s'explique aisément. Les papes, à une époque où les fidèles étaient encore peu nombreux, durent former une seule région de plusieurs réunies, suivant qu'elles contenaient un nombre de chrétiens plus ou moins considérable : *Regiones urbanas septem diaconibus divisit, septem quoque subdiaconos creavit, qui septem notariis imminerent*... etc., dit Anastase, en parlant du pape Évariste.

On ignore l'origine des XIV quartiers *modernes* qui n'ont aucun rapport avec les *anciens*. On a lieu de croire, cependant, que cette division fut adoptée dans le moyen âge, à l'époque où les Romains, pour se soustraire à la juridiction des papes, rétablirent la dignité consulaire. Il est probable que, cherchant alors à reprendre les allures républicaines de leurs ancêtres, ils adoptèrent la division en XIV quartiers, qui eurent tous leur drapeau et leurs armes.

Nous avons suivi, pour classer les matières de notre plan général de la ville, cette division en XIV *quartiers*, nommés Rioni. On les désigne par les noms suivants et dans l'ordre indiqué ci-dessous :

I. Monti.	VI. Parione.	XI. S. Angelo.
II. Trevi.	VII. Regola.	XII. Ripa.
III. Colonna.	VIII. S. Eustachio.	XIII. Trastevere.
IV. Campo Marzo.	IX. Pigna.	XIV. Borgo.
V. Ponte.	X. Campitelli.	

Ces différents quartiers forment des divisions très-inégales; dans la partie la plus habitée ils ont beaucoup moins d'étendue.

ÉVÉNEMENTS PRINCIPAUX DE L'HISTOIRE DE ROME.

Avant J. C.

753. Fondation de la ville.
550 (*vers*). Enceinte de Servius Tullius.
509. Établissement de la république.
388. Prise et destruction de Rome par les Gaulois.
211. Annibal sous ses murs.
29. Établissement de l'empire.

Après J. C.

64. Incendie sous Néron.
271. Agrandissement de l'enceinte par Aurélien.
307. Rome est assiégée inutilement par Galerius.
330. Constantin l'abandonne et établit à Byzance le siége de l'empire.
364. Rome devient la capitale de l'empire d'Occident.
410. Elle est saccagée par Alaric, roi des Visigoths.
455. Genséric, roi des Vandales, la dévaste.
472. Ricimer, roi des Goths, la prend et la pille.
476. Odoacre, roi des Hérules, s'en rend maître; Ravenne devient le siége du pouvoir impérial en Italie.
500 (*vers*). Théodoric, roi des Ostrogoths, restaure ses monuments.

527. Siége de Vitigès, roi des Goths.
536. Entrée de Bélisaire, général de Justinien.
546 et 549. Rome est prise et démantelée par Totila, roi des Ostrogoths.
553. Elle est occupée par Narsès, général de Justinien.
568. Institution du duché de Rome, qui s'étendait entre Ostie, Orte et l'embouchure de la Marta.
578. Les Lombards dévastent le territoire.
593. La ville est assiégée par Agiluf, qui en ravage les environs.
663. Constant II la dépouille.
755. Astolphe, roi des Lombards, lève le siége à l'approche de Pepin, roi de France; commencement du pouvoir temporel des papes.
800. Charlemagne couronné empereur par le pape Léon III.
846. Sac du Vatican par les Sarrasins.
852. Enceinte construite par Léon IV sur les pentes et au pied du Vatican; elle est nommée *cité Léonine*.
1081. Siége inutile de l'empereur Henri IV.
1084. Prise de Rome par cet empereur, qui assiége, dans le château Saint-Ange, le pape Grégoire VII. Celui-ci est délivré par Robert Guiscard, duc de Pouille, qui saccage et incendie plusieurs quartiers.
1096. Passage d'un corps de croisés conduit par Hugues de France.
1305. Clément V transfère le siége pontifical à Avignon.
1347. Révolution suscitée par Cola di Rienzo.
1375. Grégoire XI reporte le siége pontifical à Rome.
1494. Entrée de Charles VIII, roi de France.
1506. Jules II fonde la basilique de Saint-Pierre.
1527. Sac de Rome par les troupes du connétable de Bourbon.
1590 et 1591. Peste.
1598. Désastres causés par l'inondation du Tibre.
1643. Enceinte établie par Urbain VIII sur le Janicule.
1703. Tremblement de terre et débordement du Tibre.
1798. La ville est occupée par les Français. — République.
1799. Elle est occupée par les Napolitains.
1809. Elle est réunie à l'empire français.
1814. Retour du pape. Rome rentre sous sa domination.

LISTE CHRONOLOGIQUE DES PAPES,

DEPUIS LE XV^E^ SIÈCLE JUSQU'A NOS JOURS (1).

DATES de L'EXALTATION	NOMS.	NOMS DE FAMILLE.	PATRIE.
1417	Martin V.....	Colonna.....	*Rome.*
1431	Eugène IV.....	Condolmere.....	*Venise.*
1447	Nicolas V.....	Thomas Parentucelli.....	*Sarzane.*
1455	Calixte III.....	Borgia.....	*Valence (Espagne)*
1458	Pie II.....	Piccolomini.....	*Sienne.*
1464	Paul II.....	Barbo.....	*Venise.*
1471	Sixte IV.....	De la Rovere.....	*Savone.*
1484	Innocent VIII.....	Cibo de Melfe.....	*Gênes.*
1492	Alexandre VI.....	Lenzoli-Borgia.....	*Valence (Espagne)*
1503	Pie III.....	Tedeschini-Piccolomini....	*Sienne.*
Idem	Jules II.....	De la Rovere.....	*Savone.*
1513	Léon X.....	De Médicis.....	*Florence.*
1522	Adrien VI.....	Florent Boyers.....	*Utrecht(Hollande)*
1523	Clément VII.....	De Médicis.....	*Florence.*
1534	Paul III.....	Farnèse.....	*Rome.*
1550	Jules III.....	Giocchi del Monte.....	*Rome.*
1555	Marcel II.....	Cervini.....	*Fano.*
Idem	Paul IV.....	Caraffa.....	*Naples.*
1559	Pie IV.....	Medichini.....	*Milan.*
1566	Pie V.....	Ghislieri.....	*Ligurie.*

(1) Nous n'avons pas fait remonter cette liste chronologique au delà de Martin V, parce que ce n'est qu'à partir du règne de ce grand pape que commence à Rome l'histoire des arts.

DATES de L'EXALTATION	NOMS.	NOMS DE FAMILLE.	PATRIE.
1572	Grégoire XIII.....	Buoncompagni.....	*Bologne.*
1585	Sixte V.....	Peretti.....	*Marche d'Ancône.*
1590	Urbain VII.....	Castagna.....	*Rome.*
Idem	Grégoire XIV.....	Sfrondati.....	*Crémone.*
1591	Innocent IX.....	Facchinetti.....	*Bologne.*
1592	Clément VIII.....	Aldobrandini.....	*Fano.*
1605	Léon XI.....	Médicis d'Ottoiano.....	*Florence.*
Idem	Paul V.....	Borghèse.....	*Rome.*
1621	Grégoire XV.....	Ludovisi.....	*Bologne.*
1623	Urbain VIII.....	Barberini.....	*Florence.*
1644	Innocent X.....	Panfili.....	*Rome.*
1655	Alexandre VII.....	Ghigi	*Sienne.*
1667	Clément IX.....	Rospigliosi.....	*Pistoia.*
1670	Clément X.....	Altieri.....	*Rome.*
1676	Innocent XI.....	Odescalchi.....	*Côme.*
1689	Alexandre VIII....	Ottoboni.....	*Venise.*
1691	Innocent XII.....	Pignatelli.....	*Naples.*
1700	Clément XI.....	Albani.....	*Duché d'Urbin.*
1721	Innocent XIII.....	Conti.....	*Rome.*
1724	Benoît XIII.....	Orsini.....	*Rome.*
1730	Clément XII.....	Corsini.....	*Florence.*
1740	Benoît XIV.....	Lambertini.....	*Bologne.*
1758	Clément XIII.....	Rezzonico.....	*Venise.*
1769	Clément XIV.....	Ganganelli.....	*St-Ange en Vado.*
1775	Pie VI.....	Braschi.....	*Cesène.*
1800	Pie VII.....	Chiaramonti.....	*Cesène.*
1823	Léon XII.....	de la Genga.....	*Près de Spolette.*
1829	Pie VIII.....	Castiglioni.....	*Cingoli.*
1831	Grégoire XVI.....	Capellari.....	*Belluno.*

LISTE CHRONOLOGIQUE DES PRINCIPAUX ARCHITECTES

AYANT EXERCÉ A ROME DEPUIS LE XV^E SIÈCLE,

AVEC L'INDICATION DE LEURS NOMS, PRÉNOMS ET PATRIE,

ET CELLE DE LEUR NAISSANCE ET DE LEUR MORT (1).

NOMS ET PRÉNOMS.	ANNÉE de LA NAISSANCE.	FLORISSAIT VERS	ANNÉE de LA MORT.	PATRIE.
* Leon Battista Alberti	1398	.....	.....	*Florence.*
* Giuliano da Majano	1407	.....	1477	*Majano, près de Florence.*
* Bernardo Rosellini	.....	1450	.....	*Florence.*
* Baccio Pintelli	.....	1475	.....	*Florence.*
* Giuliano Giamberti da Sangallo.	1443	.....	1517	*Florence.*
* Bramante Lazzari	1444	.....	1514	*Castel-Durante, près d'Urbin.*
* Antonio Picconi da Sangallo	1470	.....	1546	*Mugello, près de Florence.*
* Michel' Angelo Buonarroti	1474	.....	1564	*Caprese, près d'Arezzo.*
* Jacopo Tatti, *dit* Sansovino	1479	.....	1570	*Florence.*
* Baldassarre Peruzzi	1481	.....	1536	*Acciano, près de Sienne.*
* Raffaele Sanzio	1483	.....	1520	*Urbin.*
* Giulio Pippi, *dit* Jules Romain	1492	.....	1546	*Rome.*
Lorenzo Lotti, *dit* Lorenzetto	1494	.....	1541	*Florence.*
Antonio Labacco	.....	1535	.....	*Florence.*
Annibale Lippi	.....	1540	.....	.....
* Giacomo Barozzi da Vignola	1507	.....	1573	*Vignola, près de Modène.*
* Bartolomeo Ammanati	1511	.....	1592	*Florence.*
Nanni di Baccio Bigio	.....	1555	.....	*Florence.*
* Andrea Palladio	1518	.....	1580	*Vicence, État de Venise.*
Giulio Mazzoni	.....	1560	.....	*Plaisance.*
Francesco Paparelli	.....	1563	.....	*Lombardie.*
* Ottavio Mascherino	.....	1570	.....	*Bologne.*

(1) L'*étoile* qui précède plusieurs noms de cette série sert à signaler les architectes les plus éminents; elle ne signifie pas que tous soient recommandables au même titre et au même degré, mais seulement qu'ils ont produit de beaux ouvrages, bien que ceux-ci ne soient pas toujours exempts d'incorrections, et que trop souvent on ait le regret de les trouver entachés du mauvais goût de l'époque pendant laquelle ils ont été exécutés.

NOMS ET PRÉNOMS.	ANNÉE de LA NAISSANCE.	FLORISSAIT VERS	ANNÉE de LA MORT.	PATRIE.
* Martino Lunghi, *le vieux*	.....	1570	.....	*Vigiù, dans le Milanais.*
Matteo di città di Castello	.....	1575	.....	*Città di Castello.*
* Pirro Ligorio	.....	.....	1580	*Naples.*
Francesco da Volterra	.....	.....	1588	*da Volterra.*
* Giacomo della Porta	.....	1580	.....	*Rome.*
Giacomo del Duca	.....	1582	.....	*Sicile.*
Fra Domenico Paganelli	.....	1585	.....	.....
Sallustio Peruzzi	.....	1587	.....	.....
Giovanni Fontana	1540	.....	1614	*Mili, près de Côme.*
* Domenico Fontana	1543	.....	1607	*Mili, près de Côme.*
Pietro Paolo Olivieri	1551	.....	1599	*Rome.*
* Carlo Maderno	1556	.....	1629	*Bissone, près de Côme.*
Carlo Lombardi	1559	.....	1620	*Arezzo.*
Torriani	.....	1602	.....	.....
* Flaminio Ponzio	.....	1605	.....	*La Lombardie.*
Giovanni Guerra	.....	1605	.....	*Modène.*
Onorio Lunghi	1569	.....	1619	*Rome.*
Giovanni Vasanzio	.....	.....	1622	*La Flandre.*
* Girolamo Rainaldi	1570	.....	1655	*Rome.*
Rosato Rosati	.....	1612	.....	*Macerata.*
Paolo Maggi	.....	1614	.....	.....
Fausto Rughesi	.....	1620	.....	*Monte Pulciano.*
Antonio Casoni	.....	1625	.....	.....
Orazio Grassi	.....	1626	.....	.....
Vincenzo della Greca	.....	1630	.....	.....
Felice della Greca	.....	1630	.....	.....
Domenico Zampieri (le Dominicain)	1581	.....	1641	*Bologne.*
* Gio: Battista Soria	1581	.....	1651	*Rome.*
Luigi Arrigucci	.....	1635	.....	*Florence.*
Paolo Marucelli	.....	1642	.....	*Rome.*
Pietro Berettini da Cortona	1596	.....	1669	*Cortona, en Toscane.*
* Gio: Lorenzo Bernini	1598	.....	1680	*Naples.*
* Francesco Borromini	1599	.....	1667	*Bissone, près de Côme.*
Alessandro Algardi	1602	.....	1654	*Bologne.*
Martino Lunghi, *le jeune*	1605	.....	1656	*Rome.*
Basilio et Plautilla Bricci	.....	1650	.....	*Rome.*

NOMS ET PRÉNOMS.	ANNÉE de LA NAISSANCE.	FLORISSAIT VERS	ANNÉE de LA MORT.	PATRIE.
* Carlo Rainaldi	1611	.....	.....	*Rome.*
* Gio: Antonio de Rossi	1616	.....	1695	*Brembato, près de Bergamo.*
Francesco Massari	.....	1659	.....	.....
Carlo Cosimo da Bergamo	.....	1665	.....	*Bergamo.*
* Carlo Fontana	1634	.....	1714	*Bruciato, près de Côme.*
Mattia de Rossi	1637	.....	1695	*Rome.*
Gio: Battista Menicucci	.....	1690	.....	.....
Valvasori	.....	1690	.....	.....
Carlo Quadri	.....	1695	.....	*Rome.*
Carlo Francesco Bizzaccheri	.....	1700	.....	.....
Alessandro Specchi	.....	1704	.....	.....
Gio: Battista Contini	.....	1705	.....	.....
Francesco Fontana	.....	1705	.....	.....
Matteo Sassi	.....	1710	.....	.....
Carlo Stefano Fontana	.....	1711	.....	.....
Giuseppe Sardi	.....	1718	.....	.....
Antonio Canevari	1681	.....	.....	*Rome.*
Francesco de Sanctis	.....	1730	.....	.....
Niccola Micchetti	.....	1730	.....	.....
* Alessandro Galilei	1691	.....	1737	*Florence.*
* Niccola Salvi	1699	.....	1751	*Rome.*
* Ferdinando Fuga	1699	.....	.....	*Florence.*
* Luigi Vanvitelli	1700	.....	1773	*Rome.*
Antoine Drizet	.....	1738	.....	*France* (Envoyé, en 1730, à l'École de France à Rome, et le premier à titre de GRAND PRIX d'architecture.)
Francesco Ferrari	.....	1742	.....	.....
Gio: Battista Piranesi	1707	.....	1778	*Venise.*
Paolo Posi	1708	.....	1776	*Sienne.*
* Michel' Angelo Simonetti	1724	.....	1781	*Rome.*
* Carlo Marchionni	.....	1770	.....	.....
Giuseppe Camporesi	.....	1780	.....	.....
Morelli	.....	1790	.....	.....
Giuseppe Valadier	1762	.....	1839	*Rome.*
Raffaele Stern	vers 1770	.....	1819	*Rome.*
* François Mazois	1783	.....	1826	*Lorient (France).*
Luigi Canina	.....	vivant.	.....	.....
Luigi Poletti	.....	vivant.	.....	*Modène.*

LISTE DES PRINCIPAUX ÉDIFICES DE ROME MODERNE,

CLASSÉS SUIVANT LA DATE DE LEUR CONSTRUCTION,

ET CONSIDÉRÉS SOUS LE RAPPORT DE L'HISTOIRE DE L'ART (1).

ÉDIFICES.	DATES de leur CONSTRUCTION.	ARCHITECTES QUI LES ONT ÉLEVÉS.
DÉCLIN DE L'ARCHITECTURE ANTIQUE. — † —		
*† Fondation de S. Paolo, *hors les murs*	IV^e^ siècle.	
† S. Gio: in fonte *ou* Baptistère de Constantin	*id.*	
† Fondation de S. M. in Trastevere	*id.*	
† Fondation de S. Lorenzo, *hors les murs*	*id.*	
†. S. Costanza, *hors les murs*	*id.*	
*† Fondation de S. Agnese, *hors les murs*	*id.*	
MOYEN AGE, SIÈCLES DE BARBARIE. — φ —		
Fondation de S. Gio: e Paolo	V^e^ siècle	
Fondation de S. Sabina	*id.*	

(1) Tous les monuments d'un mérite supérieur, quel que soit d'ailleurs le style de leur architecture, sont marqués d'une *étoile* : d'autres signes particuliers désignent les divers édifices les plus caractérisés dans chaque époque et formant *type*.

On rencontrera quelquefois dans *les séries* ou *divisions par époques* de cette liste chronologique des signes étrangers à la série où ils sont placés. Cette circonstance s'est présentée chaque fois qu'on a dû caractériser l'œuvre d'un artiste qui, dans ses productions, s'est écarté du style de son siècle. Ce mélange de signes est surtout à remarquer dans l'époque de transition où l'on vit souvent le bon et le mauvais goût régner simultanément.

* Signe général pour indiquer tout monument remarquable, abstraction faite du genre,
† Type de l'architecture chrétienne au déclin de l'architecture antique.
φ Type de l'architecture du moyen âge ou des siècles de barbarie.
γ Type de l'architecture de la première époque de la renaissance.
ψ Type de l'architecture de la seconde époque de la renaissance.
λ Type de l'architecture de l'époque de transition à la décadence.
ξ Type de l'architecture de l'époque de décadence.
ω Type de l'architecture du XVIII^e^ siècle, époque d'imitation et de théories indécises.

ÉDIFICES.	DATES de leur CONSTRUCTION.	ARCHITECTES QUI LES ONT ÉLEVÉS.
♀ Fondation de S. Stefano Rotondo	467	
Fondation de S. Martino e Silvestro a' monti	vers 500	
Restauration de S. Agnese, *hors les murs*	VII^e siècle.	
Restauration de S. Lorenzo, *hors les murs*	VIII^e siècle.	
Fondation de S. Grisogono	*id.*	
♀ S. Giorgio in Velabro (*restaurée dans le* XIII^e *siècle*)	*id.*	
S. Saba	*id.*	
Fondation de S. Alessio	vers le *id.*	
♀ Fondation de S. M. in Cosmedin	772	
Fondation de S. Giovanni porta Latina	vers 772	
Construction des nefs latérales de S. M. in Trastevere	vers 780	
Restauration de S. Paolo, *hors les murs*	795	
♀ Fondation de S. Clemente	vers le IX^e siècle	
♀ SS. Vincenzo ed Anastasio, *alle tre fontane*	vers 800	
Fondation de S. Cecilia	821	
♀ Maison de Crescentius *dite* de Cola di Rienzo	vers le XI^e siècle.	
S. M. in Ara Celi	vers le XII^e siècle.	
♀ SS. Quattro Coronati (*restaurée en* 1624)	1111	
Restauration de S. M. in Trastevere	1139	
♀ Cloître de S. Gio: in Laterano	vers le XIII^e siècle.	
♀ Cloître de S. Paolo, *hors les murs*	1215	
Fondation de S. M. del Popolo	1227	
Restauration de S. Sabina	1238	
Construction de S. M. sopra Minerva	vers 1377	
RENAISSANCE, PREMIÈRE ÉPOQUE. — γ —		
Fondation de S. M. dell' Anima	1400	
Fondation de S. Onofrio	1439	
Restauration de S. Sabina	1441	
Restauration de S. M. in Trastevere	1450	*Bernardo Rosellini.*
Fondation de la tribune occidentale, *ou* de l'hémicycle de la basilique de S. Pietro	1450	*Leon Battista Alberti.* *Bernardo Rosellini.*
Restauration de S. Stefano Rotondo	1454	
Restauration de S. M. in Ara Celi	1464	
*γ Grand palais di Venezia et église de S. Marco	1468	*Giuliano da Majano.*

ÉDIFICES.	DATES de leur CONSTRUCTION.	ARCHITECTES QUI LES ONT ÉLEVÉS.
γ Cours de l'hôpital di S. Spirito in Sassia	1471	*Baccio Pintelli.*
S. Pietro in Montorio	vers 1472	*Baccio Pintelli.*
Ponte Sisto	1473	*Baccio Pintelli.*
S. Pietro in Vincoli (*façade et restauration intérieure*)	vers 1475	*Baccio Pintelli.*
*γ Petit palais di Venezia	vers 1475	*Baccio Pintelli.*
γ Façade de' SS. Apostoli	vers 1475	*Baccio Pintelli.*
γ S. M. del Popolo (*façade et restauration intérieure*)	vers 1475	*Baccio Pintelli.*
S. Cosimato	1475	.....
Restauration de S. Suzanna	1475	.....
S. Giacomo de' Spagnuoli	vers 1480	*Baccio Pintelli.*
S. Gio: de' Genovesi et hôpital	1482	*Baccio Pintelli.*
γ S. Agostino	1483	*Baccio Pintelli.*
Intérieur de S. M. della Pace	1487	*Baccio Pintelli.*
Palais del Governatore	vers 1490	.....
Fondation de SS^ms^ Trinità de' Monti	1494	.....
γ Façade de S. M. dell' Anima	vers 1500	.....
*γ Cloître de S. Pietro in Vincoli	vers 1500	*Giuliano da Sangallo.*
Palais Sora	vers 1501	*Bramante Lazzari.*
*ψ Petit temple de S. Pietro in Montorio	1502	*Bramante Lazzari.*
*γ Cloître de S. M. della Pace	1504	*Bramante Lazzari.*
*γ Palais Giraud	1504	*Bramante Lazzari.*
RENAISSANCE, DEUXIÈME ÉPOQUE. — ψ —		
* Fondation de la basilique de S. Pietro	1506	*Bramante Lazzari.*
*ψ Palais du Vatican (*cours du Belvédère et de S. Damaso*)	1506	*Bramante Lazzari.*
Palais Palma	vers 1506	*Antonio da Sangallo.*
S. M. di Loreto	1507	*Antonio da Sangallo.*
*γ Palais della Cancellaria et église S. Lorenzo in Damaso	vers 1508	*Bramante Lazzari.*
Cour du palais Doria Panfili	vers 1508	*Bramante Lazzari.*
Chapelle de S. Gio: in Oleo	1509	*Bramante Lazzari.*
S. M. di Monserrato	vers 1510 vers 1580	*Antonio da Sangallo.* *Francesco da Volterra.*
Palais Orsini	vers 1510	*Baldassarre Peruzzi.*
S. M. in Domnica	vers 1515	*Raffaele Sanzio.*

ÉDIFICES.	DATES de leur CONSTRUCTION.	ARCHITECTES QUI LES ONT ÉLEVÉS.
*ψ Palais *dit* la Farnesina	vers 1516	*Baldassarre Peruzzi.*
Palais Stoppani	1518	*Raffaele Sanzio.*
Intérieur de S. Marcello	1519	*Jacopo Sansovino.*
Palais Niccolini	vers 1520	*Jacopo Sansovino.*
*ψ Palais Lante	vers 1520	*Baldassarre Peruzzi.*
*ψ Villa Madama	vers 1520	*Giulio Pippi Romano.*
Palais Cicciaporci	vers 1521	*Giulio Pippi Romano.*
S. Maria dell' Orto	vers 1523 vers 1570	*Giulio Pippi Romano.* *Martino Lunghi* le vieux.
*ψ Palais Ossoli	vers 1525	*Baldassarre Peruzzi.*
Palais de l'Accademia Tiberina, *autrefois* Cenci	vers 1530	*Giulio Pippi Romano.*
* Palais Costa	1530	*Baldassarre Peruzzi.*
*ψ Palais Farnese	1530	*Antonio da Sangallo.*
* Palais del Bufalo *ou* della Valle	1530	*Lorenzo Lotti.*
Palais Altemps	vers 1530 vers 1570	*Baldassarre Peruzzi.* *Martino Lunghi* le vieux.
Palais de la banque *dit* Banco di S. Spirito	vers 1532	*Antonio da Sangallo.*
*ψ Palais Massimi	vers 1532	*Baldassarre Peruzzi.*
Palais Madama (*première construction*)	vers 1532	.....
*ψ Palais *dit* Vigna di papa Giulio	1534	*Baldassarre Peruzzi.*
*ψ Palais Linotte, *autrefois* Silvestri	vers 1534	*Baldassarre Peruzzi.*
Intérieur de S. Spirito in Sassia	1538	*Antonio da Sangallo.*
* Palais Sacchetti	vers 1540	*Antonio da Sangallo.*
Villa Medici	1540	*Annibale Lippi.*
λ Palais de' Conservatori, au Capitole	1542	*Michel' Angelo Buonarroti.*
*ψ Porte di S. Spirito	vers 1544	*Antonio da Sangallo.*
Palais di Firenze (*restauration et agrandissement*)	vers 1545	*Giac^mo Barozzi da Vignola.*
*ψ Palais Farnese (*étages supérieurs de la cour*)	vers 1547	*Michel' Angelo Buonarroti.* *Giac^mo Barozzi da Vignola.*
*ψ Chapelle de S. Andrea, *hors les murs*	1553	*Giac^mo Barozzi da Vignola.*
*ψ Villa di papa Giulio	1553	*Giac^mo Barozzi da Vignola.*
* Basilique de S. Pietro (*adoption du projet de la coupole*)	vers 1554	*Michel' Angelo Buonarroti.*
Palais Ruspoli	1556	*Bartolomeo Ammanati.*
* Palais Capranica (*portion de façade*)	vers 1558	.....
λ Palais Salviati	vers 1560	*Nanni di Baccio Bigio.*

ÉDIFICES.	DATES de leur CONSTRUCTION.	ARCHITECTES QUI LES ONT ÉLEVÉS.
Palais Lancellotti, *place Navona*	1560	*Pirro Ligorio.*
* Villa Pia	1561	*Pirro Ligorio.*
ÉPOQUE DE TRANSITION A LA DÉCADENCE. — λ —		
ξ Porte Pia	1561	*Michel' Angelo Buonarroti.*
Porte del Popolo	1562	*Michel' Angelo Buonarroti.* *Giac^mo Barozzi da Vignola.*
* ♀ S. Catarina de' Funari	1563	*Giacomo della Porta.*
* S. M. degli Angeli (*restauration et cloître des Chartreux*).	vers 1563	*Michel' Angelo Buonarroti.*
Intérieur de S. M. Trospontina	1563	*Francesco Paparelli.* *Ottavio Mascherino.*
λ Palais del Senatore, au Capitole	vers 1563 vers 1610	*Michel' Angelo Buonarroti.* *Giacomo della Porta.* *Girolamo Rainaldi.*
* ♀ Palais Negroni, *aujourd'hui* di Sermonetta	1564	*Bartolomeo Ammanati.*
* Palais Spada	1564	*Giulio Mazzoni.*
Église del Gesù	1568	*Giac^mo Barozzi da Vignola.* *Giacomo della Porta.*
S. Salvatore in Lauro	1568	*Ottavio Mascherino.*
Palais del S. Offizio	vers 1569	.....
Restauration de S. Gio: e Paolo	1570	.....
S. M. scala Celi, *alle tre fontane*	vers 1570	*Giac^mo Barozzi da Vignola.* *Giacomo della Porta.*
* ♀ Villa Farnesiana	vers 1570 en 1612	*Giac^mo Barozzi da Vignola.* *Girolamo Rainaldi.*
* Villa Negroni *ou* Montalto	1570	*Domenico Fontana.*
* λ Palais Pontificio (*al Quirinale*)	1574	*Ottavio Mascherino.* *Domenico Fontana.*
* λ Façade et cour du collége de la Sapienza	1575	*Giacomo della Porta.*
Ponte Rotto	1575	*Matteo di Città di Castello.*
* λ Palais Farnese (*façade sur la rue Giulia*)	1575	*Giacomo della Porta.*
Façade de l'église di S. Spirito in Sassia	vers 1575	*Ottavio Mascherino.*
* Palais di S. Spirito in Sassia	vers 1575	*Ottavio Mascherino.*
Intérieur de S. M. in Vallicella	1575	*Matteo di Città di Castello.* *Martino Lunghi* le vieux.

ÉDIFICES.	DATES de leur CONSTRUCTION.	ARCHITECTES QUI LES ONT ÉLEVÉS.
Palais Boadile	vers 1575	*Giacomo della Porta.*
Restauration de S. M. in Ara Celi.	vers 1575	.....
Intérieur de S. Atanasio de' Greci	1577	*Giacomo della Porta.*
* λ S. M. de' Monti	1579	*Giacomo della Porta.*
λ Palais Marescotti	vers 1580	*Giacomo della Porta.*
Intérieur de S. M. in Aquiro	vers 1580	*Francesco da Volterra.*
S. M. in Trivio	vers 1580	*Giacomo del Duca.*
Façade de S. Atanasio de' Greci	1582	*Martino Lunghi* le vieux.
λ Collége Romain	1582	*Bartolomeo Ammanati.*
Villa Mattei	1582	*Giacomo del Duca.*
S. M. della Consolazione	vers 1585	*Martino Lunghi* le vieux.
Palais Bonelli	1585	*Fra Domenico Paganelli.*
Palais Lancellotti, *rue de' Coronari*	1586	*Francesco da Volterra.* / *Carlo Maderno.*
* Érection de l'obélisque de la place de S. Pietro	1586	*Domenico Fontana.*
* λ Façade latérale de S. Gio: in Laterano	1586	*Domenico Fontana.*
* λ Palais Pontificio (*a S. Gio: in Laterano*)	1586	*Domenico Fontana.*
* S. Salvatore *dite* Scala Santa *ou* Sancta Sanctorum	vers 1587	*Domenico Fontana.*
λ Palais Ghigi	1587	*Giacomo della Porta.* / *Carlo Maderno.* / vers 1630 *Felice della Greca.*
ξ Façade de S. M. Traspontina	1587	*Sallustio Peruzzi.*
Restauration de S. Sabina.	1587	.....
Bibliothèque du Vatican	1588	*Domenico Fontana.*
Fontaine Felice ai Termini	1588	*Domenico Fontana.*
Intérieur de S. Gio: de' Fiorentini	1588	*Giacomo della porta.*
* λ Exécution de la *coupole* de la basilique de S. Pietro	1588	*Giacomo della Porta.* / *Domenico Fontana.*
λ S. Luigi de' Francesi	1589	*Giacomo della Porta.*
Palais Pontificio (*al Vaticano*)	1589	*Domenico Fontana.*
Mont de Piété (*Monte di pietà*)	1589	.....
* Chapelle del SS^mo^ presepe *dans* S. M. Maggiore	1590	*Domenico Fontana.*
* λ Palais Borghese	1590	*Martino Lunghi* le vieux.
Intérieur de S. Andrea della Valle	1591	*Pietro Paolo Olivieri.* / *Carlo Maderno.*

ÉDIFICES.	DATES de leur CONSTRUCTION	ARCHITECTES QUI LES ONT ÉLEVÉS.
Intérieur de S. M. in Via	1594	*Martino Lunghi* le vieux.
Façade de S. Suzanna	1595	*Carlo Maderno.*
Achèvement de SS^ma^ Trinità de' Monti	1595	.....
Restauration de S. Nereo ed Achilleo	1596	.....
Restauration et agrandissement du palais Cesi	1596	*Martino Lunghi* le vieux.
Restauration de S. Cesareo	1598	.....
ξ Restauration de S. Pudentiana	1598	.....
S. Paolo, *alle tre fontane*	1599	*Giacomo della Porta.*
ξξ S. Giacomo degli incurabili	1600	*Fr^co^ Ricciarelli da Volterra.* *Carlo Maderno.*
Restauration de la *croisée* de S. Gio: in Laterano	1600	*Giacomo della Porta.*
Façade de S. Bartolomeo all' isola	vers 1600	*Martino Lunghi* le vieux.
·ψ Palais Sciarra Colonna	vers 1600	*Flaminio Ponzio.*
· Palais Rospigliosi	vers 1600	*Flaminio Ponzio.*
· Palais Giustiniani	vers 1600	*Giovanni Fontana.*
·λ Palais Mattei di Giove	vers 1602	*Carlo Maderno.*
DECADENCE. — ξ —		
ξ S. Lorenzo in Miranda	1602	*Torriani.*
λ Basilique de S. Pietro (*façade et prolongement de la nef*)	1604	*Carlo Maderno.*
Intérieur de S. M. della Vittoria	1605	*Carlo Maderno.*
ξ S. Andrea delle Fratte	1605 vers 1650	*Giovanni Guerra.* *Francesco Borromini.*
Continuation du palais Pontificio (*al Quirinale*)	vers 1606	*Flaminio Ponzio.* *Carlo Maderno.*
Restauration de S. Agnese, *hors les murs*	1606	.....
Restauration de S. M. sopra Minerva	1606	*Carlo Maderno.*
Restauration du palais Strozzi	vers 1610	*Carlo Maderno.*
· Fontaine de la place S. Pietro et de la cour du Belvédère	vers 1610	*Carlo Maderno.*
· Chapelle de la Vierge, *dans* S. M. Maggiore	vers 1611	*Flaminio Ponzio.*
S. Sebastiano, *hors les murs*	1611	*Flaminio Ponzio.* *Giovanni Vasanzio.*
Fontaine Paola à S. Pietro in Montorio	1612	*Giovanni Fontana.*
Intérieur de S. Carlo al Corso	1612	*Onorio Lunghi.*
Intérieur de S. Carlo a' Catinari	1612	*Rosato Rosati.*

ÉDIFICES.	DATES de leur CONSTRUCTION.	ARCHITECTES QUI LES ONT ÉLEVÉS.
Intérieur de SS^ma Trinità de' Pellegrini	1614	*Paolo Maggi.*
S. Francesca Romana	vers 1615	*Carlo Lombardi.*
* ξ Villa Borghese	vers 1615	*Giovanni Vasanzio.*
λ Palais Verospi	vers 1616	*Onorio Lunghi.*
	vers 1705	*Alessandro Specchi.*
S. M. Liberatrice	1617	*Onorio Lunghi.*
ξ Façade de S. M. in Vallicella	vers 1620	*Fausto Rughesi.*
Collége di propaganda Fide	1622	*Gio : Lorenzo Bernini.*
Collége Nazzareno	1622	....
Intérieur de S. Isidoro	1622	*Antonio Casoni.*
Façade de S. Grisogono et restauration intérieure	1623	*Gio: Battista Soria.*
Maison professe de' Gesuiti	1623	*Girolamo Rainaldi.*
Villa Ludovisi	1623	*Domenico Zampieri.*
* λ S. Bibiana	1625	*Lorenzo Bernini.*
Intérieur de S. Ignazio	1626	*Domenico Zampieri.*
		Orazio Grassi.
Villa Sacchetti	1626	*Pietro da Cortona.*
		Carlo Maderno.
* λ Palais Barberini	vers 1627	*Francesco Borromini.*
		Lorenzo Bernini.
SS^ma Concezione de' Capuccini	1628	*Antonio Casoni.*
Façade de S. M. della Vittoria	vers 1630	*Gio: Battista Soria.*
Palais Sardegna	vers 1630	*Carlo Rainaldi.*
ξ SS. Domenico e Sisto	vers 1630	*Vincenzo della Greca.*
ξ Baldaquin du maître autel de la basilique de S. Pietro.	1633	*Lorenzo Bernini.*
Façade de S. Gregorio Magno	1633	*Gio: Battista Soria.*
S. Cosmo e Damiano	vers 1634	*Luigi Arrigucci.*
Façade de S. Carlo a' Catinari	1636	*Gio : Battista Soria.*
Restauration et façade de S. Anastasia	1636	*Luigi Arrigucci.*
ξ S. Luca e Martina	vers 1636	*Pietro da Cortona.*
Façade de S. Ignazio	vers 1640	*Alessandro Algardi*
ξ S. Carlo alle quattro fontane	1640	*Francesco Borromini.*
Fontaine del Tritone, *place Barberini*	vers 1640	*Lorenzo Bernini.*
ξ Reconstruction du palais Madama	1642	*Paolo Marucelli.*
* ξ Villa Panfili	1644	*Alessandro Algardi.*

ÉDIFICES.	DATES de leur CONSTRUCTION.	ARCHITECTES QUI LES ONT ÉLEVÉS.
* ξ Palais Panfili, *place Navona*	1650	*Girolamo Rainaldi.*
* λ Palais de justice *dit* Curia Innocenziana	1650	*Lorenzo Bernini.*
* Restauration de S. Martino e Silvestro, *a' Monti*	1650	.....
ξ SS. Vincenzo ed Anastasio, *a' Trevi*	1650	*Martino Lunghi* le jeune.
* λ S. Agnese, *place Navona*	vers 1650	*Girolamo Rainaldi.* / *Francesco Borromini.*
ξ Palais Falconieri	vers 1650	*Francesco Borromini.*
* ξ Oratoire et cloître de S. M. in Vallicella	vers 1650	*Francesco Borromini.*
Fontaine de l'obélisque, *place Navona*	1650	*Lorenzo Bernini.*
ξ Restauration de la nef de S. Gio: in Laterano	1650	*Francesco Borromini.*
ξ Villa Giraud	vers 1650	*Basilio et Plautilla Bricci.*
ξ S. Antonio de' Portoghesi	vers 1652	*Martino Lunghi* le jeune.
Continuation du palais Pontificio (*al Quirinale*)	vers 1655	*Lorenzo Bernini.*
ξ S. M. in Campitelli	1656	*Carlo Rainaldi.*
Restauration de S. Lorenzo in Piscibus	1659	*Francesco Massari.*
S. M. in via Lata	1660	*Pietro da Cortona.* / *Carlo Cosimo.*
ξ S. Ivo alla Sapienza	1660	*Francesco Borromini.*
* ξ Façade de S. M. della Pace	vers 1660	*Pietro da Cortona.*
ξ Façade du palais Odescalchi	vers 1660	*Lorenzo Bernini.*
ξ Façade latérale du collége di propaganda Fide	vers 1660	*Francesco Borromini.*
Agrandiss[t] et façade de l'hôpital di S. Spirito in Sassia.	vers 1660	*Lorenzo Bernini.*
* λ Colonnade de la place de la basilique de S. Pietro	1661	*Lorenzo Bernini.*
S. M. de' Miracoli	vers 1662	*Carlo Rainaldi.* / *Lorenzo Bernini.* / *Carlo Fontana.*
S. M. di Monte Santo	vers 1662	*Carlo Rainaldi.* / *Lorenzo Bernini.* / *Carlo Fontana.*
Restauration du pont S. Angelo	vers 1669	*Lorenzo Bernini.*
Restauration de S. Lorenzo in Lucina	vers 1669	*Carlo Cosimo.*
λ Façade postérieure de S. M. Maggiore	1670	*Carlo Rainaldi.*
ξ Façade de S. Andrea della Valle	vers 1670	*Carlo Rainaldi.*
Façade de S. M. in Via	vers 1670	*Carlo Rainaldi.*
* ξ Palais Altieri	vers 1674	*Gio : Antonio de Rossi.*

ÉDIFICES.	DATES de leur CONSTRUCTION.	ARCHITECTES QUI LES ONT ÉLEVÉS.
ξ S. Andrea al Noviziato de' PP. Gesuiti	1678	*Lorenzo Bernini.*
ξ Palais Muti Papazzurri	vers 1680	*Mattia de Rossi.*
Villa Altieri	vers 1680	*Gio : Antonio de Rossi.*
Palais Colonna di Sonnino	vers 1680	*Gio : Antonio de Rossi.*
ω Hospice de S. Michele	1686	*Mattia de Rossi.* / *Carlo Fontana.*
Façade de S. Carlo al Corso	vers 1690	*Gio: Battista Menicucci.*
S. Silvestro in Capite (*restauration et façade*)	1690	*Domenico de Rossi.*
ξ Façade du palais Doria Panfili, *rue del Corso*	vers 1690	*Valvasori.*
Port de Ripa grande	vers 1693	*Mattia de Rossi.* / *Carlo Fontana.*
ξ Façade de S. M. della Maddalena	1695	*Carlo quadri.*
*ω Achèvement de la Curia Innocenziana	1697	*Carlo Fontana.*

XVIII[e] SIÈCLE. ÉPOQUE D'IMITATION ET DE THÉORIES INDÉCISES. — ω —

*ω Palais Torlonia, *autrefois* Bolognetti	vers 1700	*Carlo Fontana.*
Façade de S. Isidoro	vers 1700	*Carlo Bizzaccheri.*
Façade de S. M. in Trastevere	1702	*Carlo Fontana.*
Intérieur de l'église de' SS. Apostoli	1702	*Francesco Fontana.*
* Port de Ripetta	1704	*Alessandro Specchi.*
ξ Restauration de S. Pietro in Vincoli	1705	*Francesco Fontana.*
ξ Église *dite* delle Stimate di S. Francesco	vers 1705	*Contini.* / *Antonio Canevari.*
ξ Façade de S. Marcello	1708	*Carlo Fontana.*
S. M. in Monticelli	vers 1710	*Matteo Sassi.*
Restauration de S. Gio: e Paolo	vers 1710	*Antonio Canevari.*
ω Façade de S. Eusebio et cloître	1711	*Carlo Stefano Fontana.*
ω S. Eustachio (*restauration et façade*)	vers 1715	*Antonio Canevari.*
Villa Patrizi	1717	*Mariano et Franc[o] Patrizi.*
ξ Restauration et façade de S. M. in Cosmedin	1718	*Giuseppe Sardi.*
Écuries Pontificales, place de Monte Cavallo	1722	*Alessandro Specchi.*
ω Restauration de S. Cecilia	1725	.....
ω Façade de S. Paolo, *hors les murs*	1725	*Antonio Canevari.*
ξ Façade de SS[ma] Trinità de' Pellegrini	vers 1730	*Francesco de Sanctis.*

ÉDIFICES.	DATES de leur CONSTRUCTION.	ARCHITECTES QUI LES ONT ÉLEVÉS.
ξ Palais Colonna	vers 1730	*Niccola Micchetti.* *Paolo Posi.*
ω Couvent de S. Agostino	vers 1732	*Luigi Vanvitelli.*
*ω Façade de S. Gio: in Laterano	1734	*Alessandro Galilei.*
Restauration de l'intérieur de S. Gregorio Magno	1734	*Francesco Ferrari.*
*ω Fontaine de Trevi	1735	*Niccola Salvi.*
Façade de S. Gio: de' Fiorentini	vers 1735	*Alessandro Galilei.*
* ξ Palais della Consulta	vers 1736	*Ferdinando Fuga.*
*ω Palais Corsini	vers 1736	*Ferdinando Fuga.*
Continuation du palais Pontificio (*al Quirinale*)	vers 1737	*Ferdinando Fuga.*
S. M. della Morte	vers 1737	*Ferdinando Fuga.*
ω SS. Nome di Maria, *place Trajana*	1738	*Antoine Drizet.*
Villa Bolognetti	vers 1743	*Niccola Salvi.*
*ω S. M. Maggiore (*façade principale et restauration intérieure*)	1743	*Ferdinando Fuga.*
ξ S. Croce in Gerusalemme (*façade et restauration intérieure*)	1744	*Domenico Gregorini.*
Restauration de S. Alessio	1744	*Tommaso de' Marchis.*
S. Apollinare *et* Accademia di S. Luca	vers 1748	*Ferdinando Fuga.*
Restauration de S. M. degli Angeli	1749	*Luigi Vanvitelli.*
Cimetière di S. Spirito	vers 1750	*Ferdinando Fuga.*
Hôpital di S. Spirito in Sassia (*prolongemt de la façade*)	vers 1750	*Ferdinando Fuga.*
S. Agata in Suburra	vers 1750	*Francesco Ferrari.*
*ω Villa Albani	vers 1760	*Carlo Marchionni.*
S. M. Aventina	1765	*Gio: Battista Piranesi.*
ω Sacristie de la basilique de S. Pietro	1776	*Carlo Marchionni.*
*ω Musée Pio-Clementino	vers 1780	*Michel' Angelo Simonetti.* *Giuseppe Camporesi.*
ω Palais Braschi	vers 1790	*Morelli.*
Façade de S. M. in Aquiro degli Orfanelli	vers 1790	*Giuseppe Camporesi.*
Villa Poniatowski	vers 1805	*Giuseppe Valadier.*
Restauration de SS^ma^ Trinità de' Monti	1816	*François Mazois.*
ω Grande salle du musée, *dite* Braccio Nuovo	vers 1817	*Raffaele Stern.*
Place S. M. del Popolo (*agrandissement et décoration*)	vers 1825	*Giuseppe Valadier.*
Villa Borghese (*agrandissement et nouvelle entrée*)	1829	*Luigi Canina.*
Reconstruction du théâtre de Tordinona	1831	*Giuseppe Valadier.*
Reconstruction de S. Paolo, *hors les murs*	en cours d'exécution.	*Luigi Poletti.*

Observations sur les deux listes chronologiques précédentes.

Ces deux listes ont été établies d'après des renseignements puisés dans les meilleurs auteurs ; souvent l'une a servi à rectifier l'autre. Nous avons apporté beaucoup de soin à leur rédaction, des erreurs de dates pouvant fausser les idées sur le caractère respectif de l'architecture des divers siècles.

Pour classer les architectes suivant l'ordre chronologique en l'absence de données précises sur l'époque de leur naissance et de leur mort, on a dû se borner à indiquer celle où ils florissaient ; cette dernière époque a été déterminée d'après les dates authentiques des monuments à la construction desquels ils avaient pris part. Pour les ranger enfin d'après l'ordre de leur naissance, lorsque la date n'en était pas connue, on a fixé celle-ci approximativement à trente-cinq années antérieurement au temps où ils florissaient. Cette base a cependant varié quelquefois par suite de considérations particulières.

Quant aux édifices sur la date desquels nous n'avions pas de renseignements positifs, nous avons dû, pour leur classement, recourir au premier tableau lorsqu'il contenait la date bien constatée de la naissance ou de la mort de l'auteur : en ce cas, la date approximative du monument est précédée du mot *vers*.

On peut considérer ces deux tableaux comme le résumé de l'histoire des vicissitudes de l'art à Rome. L'ordre chronologique que nous avons suivi et les diverses annotations caractéristiques que nous avons mises en regard d'un assez grand nombre de monuments, doivent, il nous semble, contribuer à donner une idée nette de la marche progressive ou rétrograde de l'architecture dans une ville dont les édifices n'ont cessé depuis longtemps d'exercer une si grande influence sur les constructions des autres pays.

MESURES LINÉAIRES ROMAINES.

Les mesures qu'on emploie ordinairement dans les constructions sont la CANNE d'architecte (*la canna degli architetti*), équivalente à $2^{mèt},234$.

La canne se divise en dix parties, nommées palmes (*palmi*).

Le PALME (*il palmo da muratore*) équivaut à $0^{mèt},22342$, et se subdivise en 12 parties, appelées ONCIE, et l'*oncia* en 5 parties ou MINUTI ; d'où il résulte que le palme vaut 60 *minuti*.

On se sert encore, mais plus rarement, du BRACCIO ou PASSETTO, qui répond à trois palmes, et égale $0^{mèt},670$.

Tous les monuments modernes ont été exécutés à l'aide de ces diverses

mesures. Aujourd'hui on fait un fréquent usage du mètre, qui fut introduit au commencement de ce siècle et pendant la domination française. Cette mesure est parfaitement bien comprise de l'ouvrier romain (1).

La chaîne (*la catena*), qu'emploient les arpenteurs, se divise en 10 parties nommées *stajoli* : sa longueur est de 57 *palmi* 6 *oncie* ou de $12^{mèt.}$,846.

Le stajolo est le dixième de la catena, c'est-à-dire de 5 *palmi* 9 *oncie*, qui répondent à : $1^{met.}$,284.

Le mille moderne est composé de 6666 *palmi* et 8 *oncie* ou $1489^{met.}$,478 ; il se subdivise en *passi* ou millièmes, dont chacun est égal à $1^{met.}$,489.

Le pied romain antique a été déterminé de diverses manières : l'évaluation qui nous paraît la plus exacte fixe sa longueur à $0^{mèt.}$,296.

Le stade romain, suivant le témoignage de Pline, était de 625 *pieds antiques*, et conséquemment il équivalait à 185 mètres.

Le mille antique (*milliarium*) était de 1,000 *pas* ou de 5,000 *pieds antiques* : ainsi sa longueur était de 1,480 mètres ou huit fois celle du stade.

DES ÉCHELLES ADOPTÉES POUR LES FIGURES.

Le choix des échelles est d'une importance extrême dans un ouvrage d'architecture, et nous a embarrassé longtemps : trop grandes, les monuments se présentent sous un aspect peu favorable; trop petites, les détails disparaissent. Avant de rien arrêter, et pour ne pas agir inconsidérément, nous avons dû faire des essais, même en assez grand nombre. En opérant sur des

(1) Il faut attribuer en partie aux graves inconvénients attachés à l'emploi des anciennes mesures la faveur qu'a trouvée de suite à Rome le système métrique. Ces inconvénients consistent en ce que les mêmes *dénominations* sont appliquées à des longueurs diverses. Ainsi les mesures du marchand, quoique très-différentes de celles du constructeur, n'en portent pas moins les noms de *canna*, de *palmo* et de *braccio* ; et de là résulte une confusion qui occasionne de fréquentes erreurs.

édifices de diverses grandeurs, et principalement sur ceux d'une dimension moyenne, nous avons pu reconnaître qu'en général l'échelle la plus convenable était, pour les élévations, de ..... $12^{mill.}$ pour mètre.

Les autres échelles, établies de la même manière et subordonnées toutefois à la première, ont été fixées,

Pour les plans ordinaires, à ..... $4^{mill.}$ pour mètre.
Pour les plans généraux, à ..... $1^{mill.}$ pour mètre.
Enfin, pour les profils et les autres détails, à ..... $96^{mill.}$ pour mètre.

On regrettera sans doute, avec nous, que deux de ces échelles, et surtout celle des élévations, de laquelle dérivent les autres, ne soient pas une fraction simple ou exacte du mètre. Il a fallu les considérations suivantes pour nous déterminer à renoncer à un avantage aussi réel.

1° Aucune échelle, comme nous l'avons déjà fait observer, ne s'adaptait aussi bien que celle de $12^{mill.}$ à la plupart des élévations que nous avions à représenter.

2° L'échelle de $10^{mill.}$, qui seule peut-être pouvait encore convenir, est bien une fraction exacte du mètre; mais comme le nombre 10 a moins de diviseurs que 12, il devenait plus difficile de trouver, pour les échelles résultant de la première, des nombres étant à la fois dans un rapport exact avec celle-ci et avec le mètre, et en même temps d'une dimension convenable pour la majorité des sujets. C'est ce qu'on pourra comprendre par un exemple : en choisissant $10^{mill.}$ pour l'échelle des élévations, celle des plans aurait dû être, suivant l'usage, ou la *moitié*, ou le *tiers*, ou le *quart* de celle-ci, c'est-à-dire, ou de $5^{mill.}$, ou de $3^{mill.}\ \frac{1}{3}$, ou de $2^{mill.}\ \frac{1}{2}$ pour mètre. Or, non-seulement deux de ces nombres ne sont pas des fractions exactes du mètre, mais aucune des trois échelles ne pourrait même convenir : la première est trop grande, et les deux autres généralement trop petites. Le nombre 12, bien qu'il ne soit pas lui-même exempt d'inconvénients, méritait donc la préférence.

On ne saurait mettre en doute que des échelles constantes ne soient préférables sous plusieurs rapports. Le lecteur, déjà familiarisé avec elles, peut apprécier approximativement, à la première vue, les dimensions réelles d'un

édifice, ou au moins les dimensions relatives. Mais une expérience continue de plus de seize années m'a démontré que cet avantage ne balance pas les inconvénients qu'entraîne l'assujettissement à des échelles invariables. Il arrive, en effet, qu'un monument d'un intérêt secondaire prend un développement trop considérable; et j'ai souvent regretté, en exécutant ce premier volume, de n'avoir pas à ma disposition trois autres échelles plus petites, et en rapport avec les premières, pour pouvoir y recourir dans certaines occasions. Je dois prévenir que j'ai introduit cette amélioration dans le II^e^ volume, en appliquant quelquefois :

Aux plans, une échelle de ..... 2^mill.^ pour mètre.
Aux élévations, une autre de..... 8^mill.^ pour mètre.
Enfin, aux détails, une troisième échelle de..... 48^mill.^ pour mètre.

Mais chaque fois que j'ai fait usage de ces nouvelles échelles, j'ai eu soin d'en avertir en l'écrivant au-dessous de l'échelle même; voulant toujours maintenir, comme principales, les échelles primitives, que je reconnais encore aujourd'hui comme étant préférables à toutes celles qu'on aurait pu choisir.

EXPLICATION DES PLANCHES

ET

NOTICES HISTORIQUES ET CRITIQUES

SUR CHACUN DES ÉDIFICES REPRÉSENTÉS DANS CET OUVRAGE.

PLAN GÉNÉRAL DE LA VILLE.

Lorsque j'entrepris la publication de ce recueil, je ne songeai d'abord qu'à coordonner mon travail au plan général de la ville, exécuté avec tant de succès par Giambattista Nolli, il y a près d'un siècle. En publiant un nouveau plan, j'ai eu pour but d'éviter aux lecteurs le soin de recourir à un ouvrage déjà rare, et que sans doute beaucoup d'entre eux ne possèdent pas.

Appelé une seconde fois à Rome, pour y compléter mes dessins, je fis du plan de Nolli une étude particulière, et fus à même d'apprécier son extrême fidélité. De cet examen sérieux est résultée pour moi la conviction que je pouvais établir la masse des bâtiments d'après la belle carte que je viens de mentionner, sans craindre de

manquer à l'exactitude rigoureuse dont je me suis fait constamment une loi. Je n'ai eu le plus souvent à rectifier que de légères erreurs de détail que mon travail spécial sur les édifices m'avait fait reconnaître. Les principales modifications ont porté sur des changements opérés depuis un siècle dans la ville ou sur les monuments antiques que les fouilles postérieures avaient mis à découvert.

Quant à la nomenclature, elle est basée sur un système entièrement différent de celui de Nolli : et c'est ici que ma tâche a été plus difficile et plus laborieuse. Il m'a fallu déterminer d'abord les objets de toutes sortes qu'il convenait d'indiquer comme les plus notables, et les classer à la fois sur la légende et sur le plan; enfin, pour désigner chacun des monuments antiques, faire choix, entre tant d'opinions contradictoires, et encore débattues aujourd'hui.

Vu la petitesse de mon échelle, je ne pouvais, à l'imitation de Nolli, signaler tout ce que Rome offre d'intéressant, par une série continue de nombres qui, dépassant *mille*, eussent été presque toujours exprimés par *trois*, si ce n'est même par *quatre* chiffres. J'ai réussi à atteindre le même but en n'employant que *deux* chiffres, au plus, appliqués à chaque quartier considéré isolément.

Je ne donnerai ici aucune explication concernant l'usage de ce plan, et je renvoie à celles qu'on trouvera inscrites sur la gravure elle-même.

FRONTISPICE.

Le frontispice d'un ouvrage doit, autant que possible, en présenter le résumé : selon nous, il doit être composé dans l'esprit de l'ouverture d'une partition musicale et contenir une partie des motifs qu'on retrouve ensuite épars dans le cours de l'ouvrage.

Suivant ce point de vue, nous avons supposé un vestibule décoré d'arabesques, de peintures et de sculptures empruntées aux plus

célèbres de Rome (1). Pour caractériser davantage notre sujet, nous avons placé au centre du tableau les attributs de la papauté, les clefs et la tiare; enfin, pour rendre hommage aux pontifes et aux princes romains qui ont le plus encouragé les arts, nous avons inscrit leurs noms sur l'imposte de l'arcade et sur son prolongement. Les noms des architectes dont les travaux ont le plus contribué à l'embellissement de la ville, figurent de même sur l'archivolte : disposés en demi-cercle autour de la tiare, ils en forment comme l'auréole (2).

On ne pouvait se dispenser de rappeler à l'esprit combien l'architecture de la ville moderne est redevable à celle de l'ancienne. Nous avons cherché à exprimer cette idée en plaçant sur le premier plan et au centre du vestibule l'image antique de Rome. Cette statue a reçu pour piédestal un tombeau, celui des Scipions, sur lequel on voit la louve et l'inscription caractéristique S. P. Q. R. Derrière cette figure apparaît au loin la ville moderne, ou plutôt un groupe de ses principaux monuments.

PLANCHE 1^re^.

Palais Palma, via delle Coppelle.

Antonio da Sangallo construisit pour Messer Marchionne Baldassini ce palais qui, depuis, fut successivement la demeure du cardinal Roma et de la famille Mellini : il appartient aujourd'hui au comte Palma. VIII, 5.

« Il est ordonné de telle sorte, dit Vasari, qu'on le regarde, mal-

(1) Les arabesques et les ornements sont tirés de la chancellerie des palais Giraud et Massimi, du Vatican, de S. Agostino, etc... Les peintures ont été choisies parmi les fresques de Raphaël, d'Annibal Carrache et du Guide. Les sculptures sont des statues de Michel-Ange et de Guglielmo della Porta.

(2) Les deux portraits compris dans les médaillons sont ceux de Bramante et de Baldassarre Peruzzi.

(3) Tous ces numéros *hors de marge* correspondent à ceux du plan général. *Voyez* l'explication de ce plan sur la gravure.

« gré son peu d'étendue, comme le plus commode et le plus logeable « qu'il y ait à Rome.

« L'escalier, la cour, les portiques, les portes et les cheminées, sont « exécutés avec une élégance infinie. Messer Marchionne en fut telle- « ment satisfait, qu'il se détermina à faire peindre l'une des salles « à fresque par Perino del Vaga. »

Notre opinion sur cet ouvrage estimable s'éloigne peu de celle de Vasari; cependant, en l'examinant en détail, nous aurons occasion d'y signaler quelques imperfections qui tiennent au système et à la manière de Sangallo; système pour lequel il a encouru des censures quelquefois méritées.

Le plan est conçu dans un excellent parti et offre une distribution commode. Le soin avec lequel il est étudié dans ses moindres parties, pour obtenir une régularité parfaite, doit être remarqué. L'escalier mérite surtout de fixer l'attention, et principalement pour la manière adroite dont on a su lui ménager à la fois des jours sur la grande et sur la petite cour.

L'entrée des voitures, qui a été reportée sur la face postérieure du palais, serait une disposition blâmable, si l'exhaussement du sol ne l'avait rendue obligatoire.

La façade principale, représentée sur la même planche, est d'un aspect mâle et sévère, mais la division des étages n'en est pas fort heureuse : on y condamne la hauteur trop considérable du rez-de-chaussée, qui enlève au premier étage son importance et sa noblesse. Peut-être suffirait-il de baisser l'appui des croisées pour que tout reprît des proportions convenables. Quant aux détails, ils sont, en général, d'une masse trop pesante. Ce reproche peut s'adresser spécialement aux bandeaux et à la porte d'entrée, dont les colonnes sont trop courtes et les piédestaux trop allongés.

PLANCHE 2.

Cour du palais Palma.

La décoration de cette cour se compose de deux ordres de pilastres : celui du rez-de-chaussée, qui est dorique, est accompagné d'arcades fermées, ou plutôt occupées par des portes et des croisées, excepté du côté de l'entrée où les arcades sont ouvertes et forment portique. L'ordre du premier étage est ionique, mais sans arcades, si ce n'est au-dessus du portique mentionné, lequel se trouve ainsi répété au premier étage. Enfin, les entre-pilastres des trois autres côtés sont percés de croisées. De ces diverses combinaisons, amenées par les besoins, résultent de la variété et tout à la fois de l'unité dans l'ensemble. Il règne, soit entre les ordres, soit dans les proportions des étages, un accord si heureux, qu'il fait oublier la pesanteur des détails du rez-de-chaussée et quelques autres imperfections ; et l'on ne peut nier, malgré nos critiques, que cet ouvrage, l'une des premières productions de Sangallo, ne soit encore digne de ce maître. VIII, 7.

Nous avons cru pouvoir, sans inconvénient, supprimer, comme n'appartenant pas à la construction primitive, l'étage supérieur, exécuté en moellon. Cette surélévation est d'ailleurs une adjonction malheureuse pour cette cour, déjà petite, qu'il prive ainsi de lumière.

PLANCHE 3.

Détails de l'élévation du palais Palma.

Ces détails sont en général bien profilés ; mais leur masse et la plupart des moulures sont traitées dans un système d'exagération qu'on ne saurait approuver. Ce reproche ne peut toutefois s'appliquer aux croisées du rez-de-chaussée, que nous considérons comme recommandables à tous égards. La manière dont les triglyphes de la porte sont étudiés aux angles mérite d'être observée. VIII, 7.

PLANCHE 4.

Portique sur le Capitole.

N, près 16. Ce portique se trouve répété deux fois sur le Capitole : l'un donne entrée au couvent de l'Ara Celi, et l'autre à cette partie de la colline appelée *roche Tarpéienne* ou *monte Caprino;* on croit généralement qu'ils sont l'ouvrage de Vignola, qui, en cette circonstance, se serait montré observateur peu rigoureux des règles qu'il posa lui-même dans son traité des Ordres. Ici, en effet, il a changé le parti des moulures du dorique et supprimé les triglyphes.

Ce petit monument, quoique d'une extrême simplicité, se fait remarquer par la belle proportion de l'ordre dorique, par celle des arcades et de la porte, enfin, par l'élégance et la pureté des profils. Les deux portiques sont précédés de nombreux gradins qui contribuent à leur donner du pittoresque et de la légèreté.

PLANCHE 5.

Élévation de l'église S. M. in Domnica située sur le mont Celio.

N. 57. Elle est plus connue sous le nom de S. M. della Navicella : cette dénomination lui vient d'une nacelle en marbre, copiée, dit-on, d'après l'antique, et que Léon X fit ériger sur la place qui précède l'église. On croit que celle-ci occupe l'emplacement de la maison de sainte Cyriaque; mais on ignore le nom du premier fondateur. Suivant Anastase, Pascal I^er^, en 817, l'agrandit et la fit reconstruire en entier. Léon X, qui en avait été le cardinal titulaire, l'ayant trouvée découverte et presque en ruine, la fit rebâtir sur les dessins de Raphaël. Enfin, en 1566, le cardinal Alessandro Medici, depuis Léon XI, y ajouta de nouveaux embellissements.

Cette façade se distingue par la simplicité de son ordonnance, la bonne proportion de sa masse, et par l'expression sage des be-

soins et des convenances. On regrette que l'ordre dorique y soit allongé outre mesure, et que les détails n'aient pas toute la correction désirable.

Élévation du rez-de-chaussée de l'église S. Catarina de' Funari.

Cette église, construite sur les ruines du cirque Flaminius, fut commencée l'an 1544 : le cardinal Frédéric Cesi, en 1563, fit achever l'intérieur et élever la façade sur les dessins de Giacomo della Porta. XI, 8

Un motif gracieux, des profils d'une grande pureté, et surtout l'exécution soignée et pleine de délicatesse des moulures, des chapiteaux et des guirlandes, recommandent le rez-de-chaussée de cette façade à l'étude de l'architecte. L'étage supérieur est loin d'offrir les mêmes perfections sous le rapport de l'ajustement et de l'exécution. Il appartient probablement à une époque postérieure à la construction du rez-de-chaussée. S'il est l'œuvre du même artiste, c'est qu'en effet Giacomo della Porta, influencé par l'exemple de ses contemporains, semble avoir oublié, dans un âge avancé, les judicieux préceptes de Vignole, son maître. La façade latérale mérite d'être signalée pour son heureux motif et pour l'adroite combinaison de ses lignes avec celles de l'élévation principale.

La porte est exécutée en marbre blanc, et le reste du monument en pierre travertine.

PLANCHE 6.

Plan et vue du vestibule d'une maison via dell' Angelo Custode.

Ce petit plan est un modèle de grâce et de simplicité; la distribution en est aussi sage que commode. Il offre un exemple frappant de cette vérité dont on ne saurait trop se pénétrer : que le mérite d'un ouvrage d'architecture ne réside ni dans la magnificence de la décoration, ni dans la richesse des matériaux, ni enfin dans la grandeur des pro- II, près 15.

portions, mais dans une juste et saine appréciation des besoins et des convenances. Faute de se régler d'après ce principe, on ne cherche que trop souvent à obtenir des effets en prodiguant à l'infini les ornements de toute espèce, tandis qu'on pourrait arriver à un résultat, souvent même plus brillant, sans dépense, ou du moins sans folle profusion. C'est au reste ce que démontre avec évidence l'aspect de ce petit vestibule. Une seule colonne en fait pour ainsi dire tous les frais ; mais cette colonne est placée avec un art qui révèle le vrai talent, lequel sait donner aux moindres choses du charme et de l'originalité.

Le petit portique qu'on trouve immédiatement après le vestibule, donne entrée aux appartements du rez-de-chaussée, et à l'escalier, dont les voûtes correspondantes aux paliers sont, ainsi que celles du vestibule, ornées de rosaces et de compartiments.

PLANCHE 7.

Église S. M. di Loreto, Piazza Trajana.

L. 6. La communauté des boulangers chargea, en 1507, Antonio da Sangallo, de la construction de cette église : Giacomo del Duca y mit la dernière main l'an 1580, et exécuta la lanterne de la coupole, qui est d'une invention si bizarre.

Le plan de l'église présente à l'extérieur la forme d'un carré parfait, et celle d'un octogone à l'intérieur. Les quatre angles du carré étant évidés, forment autant de grandes niches où l'on a établi des chapelles ayant leur ouverture sur quatre des côtés de l'octogone. Trois des autres côtés de celui-ci sont percés de portes conduisant à la place et aux rues adjacentes ; enfin, le huitième côté, celui du fond, offre une arcade formant l'entrée du chœur, près duquel on a ménagé deux corridors qui mènent au dehors et à la sacristie. Telles sont, en résumé, les dispositions principales de ce plan si remarquable par sa simplicité et par l'étude savante de ses moindres parties.

L'intérieur de l'église est décoré avec richesse. L'ordre corinthien, l'imposte et les archivoltes des arcades sont en partie ornés de dorures qui se détachent sur un fond blanc; mais ce qu'on remarque particulièrement, c'est l'effet brillant et merveilleux de la voûte du chœur, dont les caissons dorés sont frappés obliquement d'une lumière très-vive provenant d'une ouverture demi-circulaire, pratiquée au-dessus de la sacristie et à l'extrémité de la voûte. On trouve encore à l'intérieur un orgue d'un ajustement fort gracieux et quelques statues modernes assez estimées. Les compartiments du pavé offrent des divisions d'un dessin agréable.

La coupole est double, et fut, à Rome, la première construite dans ce système. Elle dut être une imitation de celle que Bramante avait projetée pour Saint-Pierre; on sait que cette coupole ne fut exécutée que beaucoup plus tard d'après les modifications indiquées par Michel-Ange.

Le rez-de-chaussée de la façade est d'une ordonnance simple et noble. La partie supérieure est surchargée d'ornements bizarres introduits postérieurement : leur adjonction malheureuse a détruit le charme et l'harmonie de l'œuvre de Sangallo. La mort de celui-ci ayant eu lieu en 1546, il est présumable que la porte principale sur laquelle se voit une inscription avec la date de 1550 n'a été exécutée ni par lui ni sur ses dessins. Cette porte est en marbre blanc, et ne serait pas, au reste, indigne du grand architecte qui présida à l'érection de l'ensemble.

PLANCHE 8.

Plan et élévation du palais Muti Papazzuri, piazza della Pilotta.

Il est à croire que les nombreuses irrégularités que présente le périmètre de ce plan sont la conséquence des conditions imposées à l'architecte, qui fut, sans doute, obligé d'établir ses constructions sur d'anciennes fondations. La cour principale tire beaucoup d'agrément des fontaines, des bancs décorés de fleurs qui l'environnent, II, 41.

et du perron élevé à son extrémité. Dans l'autre partie du plan, on peut encore remarquer la combinaison de l'escalier et la manière dont on a su ménager des communications commodes sur les trois rues.

La façade plaît à la première vue par la proportion de sa masse, la bonne distribution de ses étages, et l'heureux motif des deux avant-corps. Les détails sont dans un rapport satisfaisant, mais malheureusement d'un goût très-bizarre. Quant à l'ordonnance dorique qui occupe le milieu du rez-de-chaussée, elle est traitée avec moins d'incorrection que le reste, et sa disposition produit un bon effet.

Cette habitation fut construite par l'élève favori de Bernini, par Mattia de Rossi, qui accompagna son maître lorsque celui-ci vint en France, à la demande de Louis XIV.

PLANCHE 9.

Plan de l'église et de l'hospice della Trinità de' Pellegrini.

VII, 21. Cet hospice fut fondé par les soins de saint Philippe de Néri, l'an 1548, et l'église bâtie en 1614, aux frais de Gio : Battista de Rossi, par Paolo Maggi. L'architecte Francesco de Sanctis en éleva la façade plus d'un siècle après.

On reçoit dans cet établissement les pèlerins de toutes les nations, et les convalescents des autres hôpitaux y sont logés et nourris pendant trois jours.

Le mérite de ce plan consiste dans le bel ensemble qu'il présente : les percés y sont ménagés avec beaucoup d'art et les communications établies avec intelligence. Nous citerons surtout celles de la cuisine et de la dépense avec les deux réfectoires comme étant d'une commodité extrême pour le service.

On s'aperçoit toutefois qu'il règne dans les dispositions générales une sorte de décousu qui semble annoncer que des accroissements successifs ont eu lieu, et qu'on a cherché à utiliser des bâtiments vraisemblablement acquis ou légués pour être réunis à l'établissement. Il est juste de

reconnaître qu'on est parvenu à les enclaver dans l'ensemble avec un talent supérieur.

Les façades sont loin de répondre au mérite du plan.

PLANCHE 10.

Élévation d'une maison via di S. Giovanni in Laterano.

Cette petite habitation est située près du Colisée, dans le jardin Fini. Le motif de la façade est gracieux, et l'arrangement des rampes de l'escalier d'un effet pittoresque. X, 45

Élévation d'un palais porto di Ripetta.

Le caractère de cette façade est simple et sévère : le rez-de-chaussée surtout doit être cité avec éloge ; les croisées et le soubassement y sont habilement étudiés. Le nom de l'architecte est resté inconnu, et il ne serait possible de l'indiquer aujourd'hui que par conjecture. Il est vrai qu'on pourrait citer avec quelque vraisemblance Alessandro Specchi ou Carlo Fontana, qui ont construit le port voisin de Ripetta. Mais en cherchant à expliquer pourquoi la fontaine qu'on voit sur la façade a été établie en cette place et surtout à cette hauteur, on est conduit à penser que l'architecte, chargé de décorer les appartements du palais Borghèse, éleva également cette façade et la disposa de manière à ce qu'elle pût recevoir, à une hauteur convenable, une fontaine destinée à faire point de vue aux magnifiques appartements du prince Borghèse. Si celui-ci ne fit pas bâtir lui-même cette habitation, il dut au moins, pour ajouter de l'agrément à son palais, acheter du propriétaire voisin cette concession gênante (1). IV, 15.

(1) Quoique la petite machine hydraulique servant à faire arriver les eaux à la hauteur de la fontaine dont nous venons de parler soit fort simple, elle nous a paru ingénieuse et mériter

PLANCHE 11.

Maison via Gregoriana.

IV, près 49 La disposition du plan est agréable et commode. Le vestibule surtout est d'une proportion charmante, et l'entrée de l'escalier fort bien étudiée. La façade porte à la fois le caractère de l'élégance et de la simplicité.

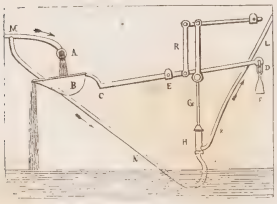
PLANCHE 12.

Maison située au pied de la roche Tarpéienne, via di Tor de' Specchi.

X, près 15. Il serait difficile de trouver un plan d'une composition plus simple et une cour dont l'architecture fût autant dépourvue d'ornements. Cependant, malgré l'espèce de pauvreté qu'on y remarque, les effets pittoresques y sont si bien entendus, qu'on doit croire que le parti adopté était le plus convenable et le mieux approprié aux localités. Ces constructions sont, en effet, d'un genre qui se lie parfaitement bien avec les rochers et les fabriques qu'on aperçoit au fond sur la hauteur. En un mot, il résulte de toutes les dispositions suivies un tableau harmonieux, agréable et complet.

d'être connue. Nous en donnons ici la figure, à laquelle nous joignons cette courte explication :

Le niveau de la source, à son arrivée, est au point M. Cette source suit les deux directions MA et MN. L'eau qui s'échappe du point A tombe dans une sorte de cuiller B, fixée à l'extrémité d'un levier CD, mobile autour d'un point central E, et portant à son autre extrémité un contre-poids F. A mesure que la cuiller s'emplit, elle s'abaisse par l'effet de la pesanteur de l'eau dont le jet est continu et surpasse bientôt celle du contre-poids F. Enfin, lorsque l'inclinaison du levier est suffisante, la cuiller se vide, et le contre-poids l'emporte à son tour. De là naît un mouvement continu d'oscillations qui, transmis par la tige intermédiaire R à l'autre tige G, est communiqué à la pompe H, laquelle fait monter dans la direction KL l'eau arrivant suivant MN.



Dans la seconde vue, on est surtout frappé du mouvement produit à tous les étages par les voûtes d'arêtes qui semblent, pour ainsi dire, s'y multiplier. L'arcade du milieu, comprenant deux hauteurs d'étage, est d'un motif original et dont on pourrait faire l'application dans beaucoup de circonstances.

Si l'architecture pittoresque ne devait pas être jugée avec beaucoup d'indulgence, nous condamnerions l'arc surbaissé, qu'on pouvait d'ailleurs éviter aisément.

PLANCHE 13.

Plan, élévation et détails d'une maison située via del Governo Vecchio.

L'inscription qui se lit sur la façade fixe à l'an 1500 la date de la VI, 6
construction de cette maison. C'était l'époque où, suivant Vasari, Bramante arrivait à Rome, et conséquemment cette charmante habitation dut être, en cette ville, l'un de ses premiers ouvrages. En examinant avec quelque attention la distribution des étages, la forme des croisées, la corniche de couronnement et les profils en général, on trouve en eux un tel caractère de fraternité avec ceux de la chancellerie et du palais Giraud, que la comparaison seule suffit pour faire reconnaître la main de Bramante dans cette œuvre comme dans les précédentes.

L'ordonnance si sage et si gracieuse de l'élévation frappe et charme dès la première vue. On y remarque trois divisions bien distinctes. La *première* comprend le rez-de-chaussée et l'entresol ; la *seconde* est consacrée tout entière au premier étage, qui méritait cette distinction comme étage principal ; enfin, le deuxième et le troisième étage forment la *troisième* division. Le rez-de-chaussée et l'entresol sont accusés l'un par des refends, et l'autre par des espèces de piédroits ; une même corniche d'un assez beau profil les couronne tous les deux. Telle est la décoration de la *première* partie. Celle de la *seconde* se compose d'un ordre, sorte de toscan qui encadre des croisées avec

corniches employées à cet étage seulement. Quant à la *troisième* partie, elle est ornée d'un ordre dorique dont l'entablement, sans lui appartenir en propre, s'y adapte pourtant assez bien et forme, pour l'ensemble, un couronnement très-convenable.

Cette petite façade est exécutée avec beaucoup de soin. Elle est entièrement construite en travertin, à l'exception de ces parties de mur comprises entre les pilastres et les chambranles des croisées, lesquelles sont formées de briques apparentes parfaitement bien appareillées.

Le puits indiqué sur le plan et près de l'escalier est disposé avec adresse et de manière qu'on peut y puiser de tous les étages.

PLANCHE 14.

Plan et élévation du palais Niccolini, via de' Banchi.

V. pres 24 Vers l'an 1520, Jacopo Sansovino, sculpteur et architecte florentin, fut chargé d'élever, pour Giovanni Gaddi, son protecteur et son ami, cette charmante habitation qui devint ensuite la propriété de Roberto Strozzi, et enfin celle des marquis Niccolini. Ce fut principalement à Venise que Sansovino eut occasion de donner des preuves multipliées de ses talents comme architecte, et Rome ne possède de lui qu'un très-petit nombre d'ouvrages. Le meilleur, sans contredit, est celui que nous allons examiner.

On ne peut nier qu'il n'ait fallu une très-grande habileté pour trouver une distribution commode dans un terrain aussi étroit et aussi ingrat, et pour avoir su en dissimuler toutes les irrégularités. Cependant, l'aspect du plan, pour celui qui ne l'examine qu'imparfaitement, ne donne l'idée d'aucune difficulté sérieuse : et c'est en effet le propre d'un talent supérieur de savoir déguiser toujours, sous l'apparence du naturel et de la simplicité, les combinaisons obtenues même avec le plus de peine.

Nous signalerons principalement dans le plan : 1° le bon effet des

deux portiques, dont l'un forme le vestibule, et l'autre sert à isoler la cour de service, en contribuant tous les deux à orner la cour principale; 2° l'adresse qu'on a déployée dans l'étude de l'escalier; 3° la combinaison et l'utilité de la petite cour qui procure à la fois du jour à l'escalier et à ce long passage aboutissant au vestibule.

L'élévation est un modèle d'élégance et de simplicité : chaque étage est marqué du caractère qui lui est propre, et les besoins de l'habitation s'y trouvent partout accusés. La porte d'entrée, située au milieu de la façade, entre les deux larges baies des boutiques, est traitée, comme celles-ci, dans un style sévère (1). Deux croisées, sans moulures, éclairent, à l'entresol, les dépendances de ces boutiques. Le premier étage, dont la décoration conserve toujours un caractère de simplicité, se distingue par une plus grande hauteur et par l'importance de ses croisées; on juge à la première vue que c'est là que doit exister l'appartement principal, dont les dépendances qu'il comporte sont accusées par des mezzanines. Le dernier étage, qui est en harmonie de convenance et de proportion avec le précédent, est moins élevé, moins riche, et sans aucunes dépendances. Quant aux détails, ils sont en général d'une belle masse, et leurs profils simples et bien divisés.

Il est à regretter qu'un bel entablement ne vienne pas couronner un ensemble où tout est si bien assorti. Cependant, quand on voit la façade, les cours et les intérieurs complétement achevés, il n'est pas présumable que cette partie importante de l'édifice ait pu rester seule imparfaite. Le couronnement, comme on le pratiquait quelquefois à cette époque, par des raisons d'économie ou pour ne pas trop charger les murs, peut fort bien avoir été exécuté en bois : dégradé par le temps, on l'aura supprimé, comme on pourrait en citer plusieurs exemples dans la même ville.

(1) On doit considérer comme une chose fâcheuse que ces boutiques aient été jugées nécessaires; leur largeur extrême fait une opposition très-marquée avec l'arcade du milieu, dont la proportion, déjà trop allongée, semble alors moins supportable.

PLANCHE 15.

Coupe du palais Niccolini.

V, près 24. On peut, d'après cette coupe, avoir une idée bien complète de la décoration des deux cours du palais. L'une est riche, ornée, et porte le caractère d'une cour principale; l'autre n'a que des ajustements fort simples et convenables pour une cour secondaire. La première, quoique remarquable par le motif et le rapport agréable de son ensemble, prête néanmoins à la critique. On ne saurait, en effet, approuver la manière dont l'ordre ionique y est étudié; la trop grande longueur des pilastres, la hauteur de l'entablement et la pesanteur des ornements de la frise sont des erreurs de goût qui n'ont pas d'excuse.

Il existe, au fond de la seconde cour, un groupe de Mars et Vénus dont Vasari fait le plus grand éloge. Ce groupe est dû au ciseau de Moschino, fils de Simon Mosca.

PLANCHE 16.

Élévation du palais Verospi, via del Corso.

III, 28. Onorio Longhi fut l'architecte de ce palais, auquel Alessandro Specchi fit depuis quelques changements ou restaurations. La façade est d'une belle masse et d'un caractère simple et grave. Quelques détails, tels que la corniche de couronnement et les croisées du rez-de-chaussée, peuvent être cités avec éloge. La porte d'entrée, malgré quelques ajustements incorrects, offre un ensemble satisfaisant et d'un assez bon effet en exécution.

La cour est ornée de statues antiques et n'est pas sans mérite. On voit dans les appartements une petite galerie dont les fresques du plafond sont de la main d'Albani, qui a représenté les planètes et les Heures sous des allégories poétiques.

PLANCHE 17.

Palais del Bufalo, via della Valle.

Le palais *della Valle*, aujourd'hui *del Bufalo*, fut construit pour le cardinal Andrea della Valle, par Lorenzo Lotti, dit *Lorenzetto*, sculpteur et architecte florentin. Celui-ci employa à la décoration de la cour des colonnes, des bases et des chapiteaux antiques. Il disposa avec habileté des frises et des niches destinées à recevoir des bas-reliefs, des bustes ou des statues qu'il restaurait souvent lui-même. VIII, 35.

Toutes ces antiquités furent distribuées avec un tel succès, que le goût de semblables embellissements, partagé d'abord par plusieurs cardinaux et quelques autres personnages riches, devint bientôt général à Rome.

Cette cour doit son effet séduisant à l'élégante proportion et au motif agréable de son architecture. Les détails sont, pour la plupart, bien composés et d'une exécution délicate. Les croisées du premier étage méritent surtout une mention particulière.

L'escalier est étudié avec goût, et l'arrivée au premier étage présente un morceau d'architecture très-soigné dont nous avons donné quelques détails. Cette portion de l'escalier, les croisées du premier étage de la cour, et la corniche leur servant d'appui, sont en marbre blanc, ainsi que les chapiteaux et bases des colonnes, dont le fût seul est en granit oriental. Tout le reste de la construction est exécuté, partie en travertin, partie en briques.

PLANCHE 18.

Plan d'une maison, via delle cinque Lune.

Ce qu'il y a de plus particulièrement remarquable dans le plan de cette habitation, c'est la disposition et l'arrangement de l'escalier. VI, près 2.

Plan d'une maison, piazza Madama.

VI, près 2. La marche simple et sage de ce plan et la bonne disposition de son vestibule, dont la voûte est ornée de compartiments bien divisés, donnent de l'intérêt à cette maison, qui a deux entrées, l'une sur la place Madama, et l'autre sur la place Navona.

Vue du vestibule et plan d'un petit palais, piazza di Campo Marzo.

IV, 63. Le mérite principal de ce plan consiste dans le vestibule et dans la disposition de l'escalier. Quoique dépourvu d'ornements, le vestibule plaît néanmoins par l'originalité de sa forme et la manière dont il est relié avec l'escalier. Celui-ci est d'un aspect assez piquant; il se présente en face de l'entrée, et l'on découvre à son sommet des treilles d'un effet pittoresque.

Ce petit palais doit avoir été construit par Giovanni Stern, frère de l'auteur de la nouvelle galerie du Vatican, dite *Braccio Nuovo :* c'est du moins ce qui m'a été affirmé par un architecte de Rome, contemporain de Gio : Stern.

PLANCHE 19.

Détails de la porte d'entrée du palais del Governatore, via del Governo Vecchio.

VI, 5. Le palais *del Governatore*, ancienne résidence du gouverneur de Rome, a été probablement construit vers le milieu du XV^e^ siècle. La porte qui en décore la façade est une des plus grandes, des plus belles et des plus riches de la renaissance. Elle est exécutée en marbre blanc, et se fait remarquer par la pureté de ses profils, le bon goût de ses ornements et le fini du travail. On y trouve réunies des qualités qui semblent s'exclure l'une l'autre, une grande richesse alliée à beaucoup de fermeté.

PLANCHE 20.

Plan et coupe du palais Patrizi, piazza di S. Luigi de' Francesi.

Un vestibule spacieux et d'un abord facile, un escalier qui se pré- VIII, 11.
sente avec une belle apparence, enfin une petite cour d'un arrangement original, telles sont les parties les plus intéressantes du plan. Quant à la décoration de la cour, on peut en avoir l'idée en consultant la coupe; son architecture, quoique d'un style peu correct, n'est pas néanmoins sans quelque mérite.

Plan du palais Tomati, via Gregoriana.

La disposition de ce plan est, sous plus d'un rapport, fort bien en- IV, 51.
tendue; mais la partie comprenant le portique et les escaliers adjacents mérite de fixer particulièrement l'attention. On voit, sous le portique du fond de la petite cour, deux rampes d'escaliers à l'aide desquels on a mis cette cour en communication avec une autre plus grande dont le sol est plus élevé. La rampe de droite est habilement combinée avec le grand escalier conduisant aux principaux appartements. Il résulte de cet arrangement que l'escalier devient également accessible du côté de la grande et de la petite cour.

PLANCHE 21.

Élévation et détails de la partie construite du palais Capranica, piazza della Valle.

On doit regretter d'autant plus vivement que le palais dont il VIII, 32.
n'existe que ce fragment soit resté inachevé, qu'il est difficile de trouver, même à Rome, et dans les plus beaux édifices, une réunion de qualités aussi éminentes : rarement on rencontre dans un monument un caractère aussi noble, des divisions aussi bien entendues,

un accord aussi parfait dans toutes les parties, et enfin, des profils qui, pour la convenance et la correction, aient droit à des éloges aussi légitimes. On reconnaît dans ces profils, comme dans tout le reste, la main habile d'un maître que nous ne saurions même désigner par conjecture, mais dont la manière se rapproche beaucoup de celle d'Antonio da Sangallo. Il est toutefois peu probable que ce dernier ait pris part à cette construction, mais on pourrait, avec quelque vraisemblance, l'attribuer à l'un de ses élèves, ou bien à quelque architecte de la même époque, nourri de ses exemples et de ses doctrines. Peut-être est-il l'œuvre d'un jeune artiste que la mort enleva au début de sa carrière, et trop tôt pour que son style fût suffisamment caractérisé dans ses ouvrages.

PLANCHE 22.

Palais Patrizi, situé près de l'église S. Catarina de' Funari.

XI, 8. La disposition du plan est commode et l'escalier étudié avec recherche et un soin particulier. Le rez-de-chaussée et le premier étage de la cour sont dans un joli parti, et l'élévation extérieure dans des proportions assez heureuses.

PLANCHE 23.

Élévation de deux palais, situés piazza della Pace.

V, près 40. Ces palais, traités l'un et l'autre dans le style florentin, se font d'abord remarquer par une couleur sombre qui leur donne, pour ainsi dire, l'apparence de monuments antiques, bien qu'ils soient cependant dans un assez bon état de conservation. On peut faire remonter l'époque de leur construction à la fin du XV^e^ siècle.

On a prétendu que ces palais étaient l'œuvre de Bramante. Cette opinion, attribuée à M. Dufourny, serait pour nous d'un grand poids; mais il nous paraît peu vraisemblable que le savant architecte ait eu

cette croyance, et nous n'imaginons pas sur quelle autorité ou sur quelle analogie il eût pu l'appuyer.

PLANCHE 24.

Plan d'une maison, via dell' Orso.

Le plan de cette habitation, qui est moderne, offre des dispositions v. 1
agréables et commodes qui se rapprochent de nos usages. Le plafond du vestibule est décoré de caissons d'un bon effet. L'architecture de la façade est lourde, et comme celle de la cour elle ne présente rien d'intéressant. Cette petite maison, d'après l'assurance qui m'en a été donnée par un architecte d'un âge avancé, qui l'avait vu construire, fut élevée sur les dessins de l'architecte Giuseppe Barberi.

Plan d'une maison, via delle Quattro Fontane.

Le vestibule est dans cette maison la partie la plus remarquable. II, 3
Il est pourtant d'une grande simplicité, mais il emprunte beaucoup de charme de sa disposition pittoresque. Deux rampes en saillie se présentent d'abord et conduisent au sol du portique formant estrade, et situé à mi-étage. Ce portique donne entrée, d'un côté à l'appartement de l'entresol, de l'autre à l'escalier des appartements supérieurs, et communique directement avec le jardin par son milieu.

Sans rejeter l'opinion qui attribue à Vignole la construction de cette habitation, nous devons avertir que n'ayant trouvé aucun renseignement précis et de nature à la confirmer, nous ne la présentons que comme une simple conjecture.

Cette maison, qui fut bâtie par les Grimani, sert aujourd'hui de commun au palais Barberini.

Plan et vue d'une maison, située près de l'église S. M. della Pace.

V, 40. La vue que nous publions suffit pour donner une idée assez exacte de l'aspect agréable de ce petit vestibule, dont la décoration est fort simple. Le plan et l'arrangement de l'escalier méritent encore d'être remarqués.

PLANCHE 25.

Plan, élévation et détails de la chapelle S. Giovanni in oleo, située près la porta Latina.

X, 63 Cette petite chapelle fut construite l'an 1509, sous le pontificat de Jules II, comme le témoigne l'inscription suivante :

DIVO. IO. EVANGTE. SACELLVM. BENEDICTVS
ADAM. AVDITOR. GALLIC'. DICAVIT.
JVLIO. II°. PONT. MAX. AN°. M°. CCCCCVIIII. (1)

Il est probable que l'érection de ce petit monument fut confiée à Bramante, l'architecte de Jules II. Cette opinion, il est vrai, n'est fondée que sur les rapprochements qu'on peut faire, puisque aucun auteur n'en a fait mention; mais il est difficile de n'y pas reconnaître la manière, le style, ainsi que le caractère des profils de Bramante.

Cette jolie chapelle, dont les dimensions sont si petites, fût restée inaperçue, si l'art et le goût d'un habile maître ne lui eussent donné de l'importance. Sa forme octogone est agréable, et son ensemble d'une heureuse proportion. On reproche, avec raison, aux ornements de l'attique, et surtout au couronnement sphérique, d'être grands et lourds pour la place qu'ils occupent.

(1) Deux autres inscriptions indiquent que le cardinal Fran. Paulutius la fit restaurer l'an 1658, sous le pontificat d'Alexandre VII, et que le pape Clément XI la répara de nouveau l'an 1716. On lit avec surprise, sur le chambranle de la porte, cette devise française : AV PLAISIR DE DIEV; elle est gravée près des armes du fondateur, qui était Français.

Nous aurons lieu, en présentant nos réflexions sur la planche 103, de signaler une semblable erreur dans un ouvrage du même genre et du même auteur.

PLANCHE 26.

Élévation du petit palais Spada, via di Capo di Ferro.

Cette habitation est peu considérable, mais elle est digne d'attention sous plus d'un rapport. Le rez-de-chaussée a été conçu dans un principe de simplicité suivi jusque dans les moindres détails. Dans la plupart de ceux-ci on a exclu, en effet, toute espèce de moulures, et le petit nombre de celles qui règnent sur l'imposte et sur la base des larges piédroits recevant les arcades, sont elles-mêmes peu compliquées. Cette disette d'ornements contribue à faire ressortir davantage la porte d'entrée, intention qui a été visiblement celle de l'artiste, car non-seulement il l'a décorée d'un ordre avec tous ses accessoires, mais il a cherché à lui donner encore plus de relief au moyen des bossages qu'il y a ajoutés. Un rez-de-chaussée d'un effet aussi tranquille donne beaucoup de valeur à l'étage principal, pour lequel on a su réserver une plus grande richesse architecturale, et où l'on distingue un ordre ionique assez bien étudié. VII, 20

Le deuxième étage est traité d'une manière toute secondaire; loin de le disputer à l'étage inférieur par sa masse, il est, au contraire, composé de façon à le faire briller davantage. La corniche supérieure, quoique peu ornée, a néanmoins l'importance d'une corniche corinthienne, et forme, pour l'ensemble, un couronnement très-convenable.

On a prétendu que cette habitation était l'œuvre de Vignole. Il existe, en effet, dans les profils, et même dans la composition, quelque analogie avec le style de ce maître; mais des doutes s'élèvent dans l'esprit à la suite d'un examen sérieux.

La dernière arcade de droite, et toute la travée qu'elle supporte, n'ont pas été exécutées. Pour donner plus de charme et de symétrie

au dessin, nous n'avons vu aucun inconvénient à indiquer ce complément sur la gravure.

Cette façade est bâtie en pépérin, à l'exception des murs du fond qui sont construits en briques apparentes.

PLANCHE 27.

Église de S. M. de' Monti et collége de' Neofiti.

Cette église fut commencée l'an 1579, sous le pontificat de Grégoire XIII, par Giacomo della Porta, qui éleva également, du produit des aumônes, les bâtiments de la cour adjacente. L'édifice voisin, servant de collége aux néophytes, fut exécuté sur les dessins de Gasparo Vecchi, par le cardinal S. Onofrio, frère d'Urbain VIII.

Le plan de l'église et de ses dépendances offre des dispositions générales bien entendues, et la sacristie est située de manière à rendre le service d'une extrême commodité. Un corridor la sépare de l'église, et cette combinaison, heureusement imaginée, procure à la fois deux communications avec l'extérieur, et trois entrées diverses à l'église; l'une mène au chœur, l'autre sous la coupole et la troisième au milieu de la nef. L'intérieur du temple est remarquable, autant pour le motif de son élégante architecture que pour la justesse et l'harmonie de ses proportions générales; il faut toutefois en excepter la coupole, dont l'élévation est trop considérable. Partout règne une grande richesse, et partout les ajustements sont traités avec un goût qui sent l'école de Vignole. Les ornements sont dorés et se détachent agréablement sur le fond réchampi en blanc. Ce parti donne de la valeur aux peintures et s'harmonise bien avec elles. L'orgue est d'une composition charmante et présente des ajustements fort gracieux.

PLANCHE 28.

Élévation du palais Muti Papazzurri, piazza de' SS. Apostoli.

Il est difficile de trouver une façade d'une plus jolie masse, dont II, 30
les divisions soient meilleures et les proportions plus heureuses; la porte et les croisées, les bandeaux et les corniches, tout y est dans un rapport des plus harmonieux. Les détails sont loin de répondre au mérite de l'ensemble; ils sont malheureusement fort impurs et d'une exécution peu soignée : Pietro Ferrerio attribue ce palais au marquis Gio: Battista Muti, et fixe la date de sa construction à l'année 1644. Il fut habité par le roi Jacques et par le prince Édouard, son fils : le premier y mourut l'an 1767.

PLANCHE 29.

Plan du palais della Consulta, aujourd'hui *caserne des gardes nobles, piazza di monte Cavallo.*

Ce vaste et somptueux édifice fut construit sous le pontificat de I, 16
Clément XIII, et destiné au tribunal *della sagra consulta,* qui est à la fois une cour criminelle suprême et un pouvoir administratif.

Ce bâtiment sert aujourd'hui de caserne à la garde à cheval du pape, qu'on désigne sous le nom de *guardia nobile,* garde noble. Le chevalier Ferdinando Fuga, auquel on doit cette construction, y a déployé toutes les ressources de son beau talent, qui brillait surtout dans les combinaisons et dans l'arrangement d'un plan. Ainsi, il a su ménager des logements commodes et spacieux pour le secrétaire des brefs et de la consulta, procurer aux cuirassiers et chevau-légers des corps de garde, dont les deux entrées se reconnaissent sur la façade; enfin, trouver de vastes écuries pratiquées en grande partie dans les souterrains.

Le plan a la figure d'un trapèze, forme ingrate, dont l'architecte a su néanmoins tirer un parti avantageux. On y trouve de grandes et

belles dispositions, une cour régulière et spacieuse, et des entrées sur les quatre faces du palais.

Le vestibule, situé du côté de la façade principale, est décoré avec simplicité; mais la vue du bel escalier à double rampe, et des deux grandes niches latérales, le mouvement produit par les voûtes et par les coupoles elliptiques, lui impriment une sorte de magnificence et de grandeur, à laquelle la richesse n'aurait ajouté que peu de chose. L'escalier à double rampe, que nous venons de mentionner, conserve cette même disposition jusqu'au dernier étage. Il est à proximité des principaux appartements, qu'il est destiné à desservir. Les escaliers secondaires, qu'on trouve aux angles de la cour, sont affectés aux besoins de cette partie du palais, et sont d'une commodité extrême pour le service. Les entrées aux écuries souterraines sont placées sous les vestibules des deux faces latérales. Ces écuries et les descentes qui y conduisent sont éclairées avec infiniment d'adresse à l'aide de soupiraux établis sur la cour et sur les rues, ou de jours pratiqués au niveau du pavé de la cour. Il n'y a qu'un examen attentif et prolongé des plans et des coupes qui puisse mettre en état d'apprécier complétement toutes les difficultés qu'il a fallu vaincre, et l'intelligence rare qui a présidé à toutes ces dispositions.

La façade est d'une belle masse, et la cour d'une architecture noble et simple; mais la décoration de l'une et de l'autre ne se ressent que trop du goût qui dominait à l'époque où Fuga exerçait son art.

PLANCHE 30.

Vue de la cour du palais della Consulta.

I, 16. S'il est vrai que l'architecture de cette cour soit peu correcte, on ne peut nier, du moins, qu'elle n'ait du mouvement et de la variété; elle le doit surtout au portique et à la terrasse formant milieu sur l'une des faces. Ce motif très-pittoresque est principalement remarquable pour la manière dont il est combiné avec les masses des bâti-

ments environnants. Le fond de cette cour s'aperçoit du vestibule principal, et ajoute à l'effet animé de celui-ci ; nous l'avons déjà décrit à l'occasion de la planche précédente. C'est pour faire connaître davantage l'effet de ce vestibule combiné avec celui de la cour, que nous en avons donné une vue perspective.

On remarque avec peine que l'architecte Fuga, après avoir déployé un talent supérieur dans tout le reste de l'édifice, ait composé, pour la face de la cour adossée à l'escalier principal, une élévation dont nous nous abstiendrons de parler, par respect pour cet artiste habile qui toujours fit preuve de génie dans ce qui lui était vraiment propre, mais auquel on peut reprocher d'avoir suivi trop souvent dans ses décorations le goût et les errements de son siècle.

PLANCHE 31.

Plans et coupes d'une maison, piazza de' Satiri.

Cette maison servit autrefois d'habitation au commandeur Cassiano dal Pozzo, l'ami et le protecteur du Poussin. C'est là que cet amateur éclairé des arts s'était plu à réunir une précieuse collection de statues, de tableaux, de dessins, de médailles, et autres antiquités, dont il reste encore des fragments incrustés sur les murs de la cour, de l'escalier et de la loge du premier étage. VI, 30.

Il faut remarquer principalement dans ce plan, parmi tant d'ingénieux ajustements, l'entrée de l'escalier exécutée tout entière en marbre blanc, la disposition des écuries et des remises ; *au premier étage*, la manière dont l'arrivée à la loge est étudiée, et la combinaison au moyen de laquelle on est parvenu à mettre en communication l'appartement du fond avec celui du devant.

La construction de cette maison est attribuée à Baldassarre Peruzzi. Quoique les façades de la cour soient conçues dans un assez beau parti et offrent un aspect agréable, je n'ai pas néanmoins retrouvé dans la plupart des détails le goût exquis du brillant auteur du pa-

lais Massimi : les restaurations maladroites que ces façades ont subies à plusieurs reprises, les ont modifiées au point de leur enlever leur caractère primitif. De là vient qu'il est aujourd'hui fort difficile d'en nommer le premier auteur. Cependant on parviendrait peut-être à justifier l'opinion qui désigne comme tel Peruzzi, en établissant divers rapprochements entre les profils de l'entrée de l'escalier, soit avec ceux de la chapelle Ghigi à S. M. del Popolo (pl. 97), soit avec ceux du tombeau d'Adrien VI, dans l'église S. M. dell'Anima.

PLANCHE 32.

Maisons de la première époque de la renaissance, situées via dell' Orso.

V, 5, et V près 5.

Les premiers essais d'un art sont toujours intéressants à connaître ; mais souvent il faut moins y chercher des objets d'imitation que des bases sur lesquelles reposent nos principes, ou seulement l'origine de traditions curieuses qui, plus ou moins altérées, sont passées jusqu'à nous. C'est en puisant des documents aux sources, qu'on peut juger sainement des diverses transformations de l'art, et distinguer, dans sa marche, les déviations du progrès.

Telles sont les considérations qui nous ont porté à faire choix de ces deux exemples, ayant l'un et l'autre le caractère des habitations des temps reculés de la renaissance, et où l'on trouve déjà la grâce et la finesse des détails réunies à la simplicité de l'ensemble (1).

PLANCHE 33.

Détails des élévations des maisons situées via dell' Orso.

V, 5, et V près 5.

Nous avons parlé du mérite de ces détails à propos de la planche

(1) Aujourd'hui la maison V près 5 n'est malheureusement plus reconnaissable : en cherchant à la restaurer, on n'a réussi qu'à la défigurer complétement. Doit-on accuser de ce vandalisme la cupidité du propriétaire ou la stupidité du bâtisseur ?

précédente : nous pouvons ajouter ici qu'ils ne sont pas moins recommandables sous le rapport de leur belle exécution. La porte de la maison V, 5, est digne de fixer particulièrement l'attention.

PLANCHE 34.

Plan du palais Cardelli, piazza Margana.

Plusieurs dispositions ingénieuses qu'on a su obtenir sur un terrain X, 10.
de forme irrégulière, donnent un certain intérêt à ce plan. L'étude de l'escalier présente d'adroites combinaisons, et c'est une heureuse idée que de lui avoir ménagé deux entrées distinctes; l'une est placée sous le vestibule du fond, et l'autre sous le portique qui sépare les deux cours, lequel forme au premier étage une élégante terrasse. On doit remarquer encore qu'on a su faciliter le service en établissant les remises à proximité et à l'intérieur des cours; tandis que pour éloigner le bruit et l'odeur des écuries, celles-ci ont été adroitement reportées au loin et à l'extérieur.

Plan du palais Trulli, piazza S. Andrea della valle.

La réunion du palais Trulli avec une maison voisine offre une VI, 2.
combinaison qui n'est pas sans mérite. On peut aisément comprendre que l'arcade dans laquelle on a placé les deux fontaines adossées, étant ouverte dans la partie supérieure, il en résulte des effets de perspective agréables pour l'une comme pour l'autre habitation.

Plan du palais Boccapaduli, près la piazza Mattei.

On regrette de ne pas trouver dans la décoration architectonique XI, 6.
de ce palais un goût plus sûr et répondant mieux à l'intelligence qui a présidé à la disposition du plan. La fontaine, quoique surchargée de détails bizarres, est néanmoins un ornement pour la cour, où elle

produit un assez bon effet. Elle y occupe une place importante, mais à l'écart, et de manière à ne point gêner la circulation des voitures.

PLANCHE 35.

Maison, via del Governo Vecchio.

V près 38 La façade de cette maison, dont la construction doit remonter au milieu du XVI^e^ siècle, est décorée avec une certaine magnificence; mais cette décoration, où l'on ne remarque ni méthode, ni unité, ni harmonie, est certainement vicieuse. Elle est surtout choquante pour celui qui soumet ses jugements au contrôle sévère d'une saine critique. On se plaît, il est vrai, à retrouver du goût et de l'étude dans l'appareil des refends de l'entre-sol, et principalement dans ceux du rez-de-chaussée; mais on ne saurait approuver de même la proportion des ordres du deuxième et du troisième étage, ni le mauvais style de leurs détails. Cependant, malgré ces imperfections et les autres incohérences qu'on pourrait signaler, il règne dans l'ensemble une sorte d'originalité à laquelle l'œil n'est pas insensible.

Dans la cour, les croisées ont été combinées avec l'ordre dorique. Cet ajustement, assez extraordinaire, que la coupe fait connaître, est le seul exemple de ce genre que j'aie rencontré jusqu'ici.

PLANCHE 36.

Plan d'une maison, située près de l'église S. M. in Monticelli.

VII, 29. Il est assez rare de trouver des escaliers établis dans un espace triangulaire; comme celui-ci a été calculé avec assez d'habileté, nous avons pensé qu'il serait vu avec intérêt. On pourra remarquer encore dans ce plan la manière dont on a su ménager un entre-sol au-dessus de l'écurie à l'aide d'une combinaison fort simple : en même temps qu'une pente douce fait descendre à l'écurie, on monte, à côté et dans la même direction, plusieurs marches qui font arriver à l'entre-sol.

Plan d'une partie du palais Molara, piazza delle Tre canelle.

Comme le vestibule de ce palais est spacieux, et qu'il a deux larges entrées, les voitures peuvent le traverser ou y être remisées aisément. On aperçoit, en face de l'une des entrées, une grande niche d'un bon effet. L'escalier se présente avec avantage en face de l'autre entrée. Cet escalier, qui ne monte qu'au premier étage, reçoit un beau jour par quatre croisées ayant vue sur les jardins. II, 57.

Plan et vue de la cour du palais de' Romanis, via di monte Brianzo.

Il ne faut pas chercher de combinaisons extraordinaires et compliquées dans la disposition de ce plan, qui tire peut-être son plus grand charme de sa simplicité même. Toutefois, en l'examinant avec attention, on reconnaîtra que la distribution en est commode, et que les écuries et remises sont placées suivant les convenances les mieux comprises. Les élévations de la cour sont régulières et composées dans un caractère de simplicité qui ne manque ni d'élégance, ni de fermeté. Les eaux jaillissantes de la fontaine et les montagnes qu'on aperçoit derrière, au travers des trois baies du portique, forment un point de vue pittoresque fait pour contribuer à l'agrément de cette habitation. V, 7.

PLANCHE 37.

Élévation du palais Nari, piazza delle Coppelle.

La belle division des étages, l'heureuse dégradation des croisées, et la correction des profils, constituent le mérite de cette façade. On eût désiré que les refends de la porte, dont l'appareil est d'ailleurs bien étudié, eussent été combinés avec ceux du rez-de-chaussée. Une loge de deux arcades existe au-dessus de la corniche de couronnement ; quoiqu'elle ajoute à l'ensemble un effet pittoresque, nous VIII, 3.

l'avons supprimée comme n'offrant par elle-même aucun ajustement curieux.

Élévation d'un petit palais, situé à l'extrémité de la piazza Navona, du côté du palais Altemps.

VI, près 1 L'élégance de cette composition, la belle proportion des ordres, la pureté exquise et le caractère des profils, font de suite reconnaître l'architecte Vignola. C'est là, en effet, son style, sa délicatesse, son goût. Il semble même avoir voulu faire ici l'essai des détails qu'il a publiés dans son *Traité des ordres*, tant la ressemblance est frappante et l'exactitude scrupuleuse. On y remarque, si l'on veut, quelques différences, mais elles n'ont pas d'importance : elles consistent principalement dans la suppression de quelques ornements.

Cette façade n'est malheureusement pas telle que nous l'avons représentée : nous y avons ajouté, pour la régularité et la symétrie, toute la partie comprise au-dessus de l'entre-colonnement de gauche, laquelle n'a pas été exécutée. On regrette encore que la portion qui existe soit enclavée dans des constructions grossières, et, pour ainsi dire, noyée au milieu d'elles.

Malgré le peu de prestige dont est entouré ce beau fragment d'architecture, on éprouve un plaisir infini à le considérer, non-seulement parce qu'on y reconnaît un mérite supérieur, mais encore parce qu'il offre réalisés les sujets de nos premières études, ces modèles classiques qui nous guidèrent au début de la carrière.

PLANCHE 38.

Détails de l'élévation d'un petit palais, situé piazza Navona.

VI, près 1 Comme tout a été dit sur le *Traité des ordres* de Barozzi da Vignola, traité qui, en architecture, a valu à son auteur le titre de législateur, nous ne chercherons pas à nous étendre sur le mérite des

détails réunis dans le cadre de cette planche; nous nous bornerons à constater qu'ils sont identiquement les mêmes que ceux du traité célèbre et populaire que nous venons de citer. On y remarque, à la vérité, quelques modifications dans l'architrave et dans l'archivolte, mais elles sont si légères, qu'à peine doit-on les mentionner. Dans la corniche de couronnement, quelques ornements ont de même été supprimés sur plusieurs moulures et dans les espaces compris entre les consoles, formant comme des espèces de métopes.

PLANCHE 39.

Suite des détails de l'élévation d'un petit palais, piazza Navona.

Nous signalerons ici la même identité entre l'ordre ionique et celui du traité des Ordres : la suppression d'ornements sur quelques moulures de l'entablement et du chapiteau est la seule différence qu'on y remarque. La base attique a été de plus substituée à la base ionique. Quant à la croisée, elle est fort belle, et se trouve exactement reproduite dans plusieurs autres édifices élevés par Vignole. VI, près 1

PLANCHE 40.

Plan du palais Astalli, via d'Ara Celi.

On conviendra qu'il était difficile d'obtenir sur un terrain aussi irrégulier et aussi resserré des distributions commodes et des effets d'architecture bien brillants. Cependant, l'auteur présumé de ce plan, Gio : Antonio de Rossi, est parvenu à satisfaire aux besoins et aux convenances et même à produire quelques heureuses perspectives. Ainsi, à l'aide du portique qui traverse le palais, il a su procurer une descente à couvert et une entrée à l'escalier. L'autre portique, communiquant aux remises, forme une sorte de vestibule assez spacieux pour que les voitures puissent y tourner. L'escalier se présente avec noblesse; il est construit avec une telle légèreté, que la cour, X, 1.

quoique petite, suffit pour lui donner beaucoup de clarté; lorsqu'il est vu du portique opposé, il est d'un effet assez piquant, parce qu'on aperçoit de là les balustrades se croiser à diverses profondeurs. Le petit escalier de dégagement, dont l'entrée existe au pied de l'escalier principal, est dissimulé avec adresse : il est dans une situation parfaitement choisie.

Plan d'un palais près de la piazza de' SS. Apostoli.

II, 35. On retrouve ici, dans la magnificence et la grandeur des dispositions, l'un des types distinctifs de l'habitation romaine. Nous ne saurions néanmoins approuver les escaliers de ce plan : non-seulement ils sont trop multipliés, mais ils ont le défaut de rivaliser entre eux d'importance. La longue et large galerie qui traverse le palais procure un accès facile et commode aux escaliers, aux cours et aux écuries.

PLANCHE 41.

Élévation de l'Église S. Omobono, située au pied du mont Capitolino.

XII, 6. La confrérie des tailleurs fit construire, l'an 1573, cette église dont la façade présente une belle masse, et un heureux motif qui se recommande autant par la bonne étude de ses proportions que par la pureté de ses détails.

Élévation de l'entrée della casa professa de' Gesuiti, piazza del Gesù.

IX, 35. Cette habitation, composée de bâtiments considérables, sert de maison professe à la compagnie des jésuites et de résidence à leur général. Elle est attenante à l'église del Gesù, et fut bâtie, l'an 1623, par le cardinal Odoardo Farnese, sur les dessins de Girolamo Rainaldi.

Quoique l'élévation, du côté de l'entrée, que nous avons figurée

sur cette planche, soit moins étendue que celle des autres faces, elle est pourtant la plus intéressante. Elle est conçue dans un caractère grave, simple et plein de convenance. Si quelques détails en sont incorrects, la plupart du moins sont recommandables pour la proportion de leur masse avec l'ensemble; la corniche supérieure est surtout bien divisée et forme un couronnement d'un bon effet.

PLANCHE 42.

Plan et vue du vestibule du palais Guarnieri, via di porta Pinciana.

L'escalier de ce palais, dont on peut juger l'effet d'après la perspective que nous en donnons, se présente avec avantage au milieu du vestibule, et offre quelques combinaisons assez adroites. Ainsi, à partir du premier palier, il se divise en deux branches conduisant toutes deux à l'entre-sol; celle de gauche, se continuant, fait arriver d'abord au jardin, puis aux divers appartements des étages supérieurs. Le sol du jardin se trouve intermédiaire entre l'entre-sol et le premier étage. III, .

Plan, coupe et vue du vestibule d'une maison, via de' Lucchesi.

On peut d'abord remarquer dans ce plan combien les écuries et remises sont commodes et d'un accès facile; mais l'attention doit principalement se porter sur l'escalier, dont la disposition ne manque pas d'originalité. L'ordonnance à double étage, qu'on distingue à l'extrémité du long passage formant vestibule, accuse bien l'escalier; le motif de celui-ci se compose de deux rangs de pilastres accompagnés d'arcades. La coupe et la vue donnent une idée assez exacte de ce vestibule, dont l'effet frappe toujours d'une manière inattendue. L'ordre dorique du rez-de-chaussée est étudié avec élégance, mais les piédroits de l'entre-sol sont profilés avec moins de goût. II, près 37.

PLANCHE 43.

Élévation du palais Costa, via di Borgo nuovo.

XIV, 17. Jacobus Brixianus, chirurgien du pape Léon X, fit bâtir ce palais, qui, depuis, doit avoir appartenu successivement aux familles Costa, Colonna et Ceva. Il est situé près du palais Accaramboni, à peu de distance de la place de S. Pietro. Quelques auteurs en attribuent la construction à Baldassarre Peruzzi, d'autres ont cru y retrouver la manière de Raphaël. Nous nous rangerons de l'avis des premiers sans pouvoir, toutefois, l'appuyer de preuves, ou d'analogies décisives.

Au-dessus d'un rez-de-chaussée, traité en bossages, d'un caractère sévère, où l'heureux ajustement des boutiques et des croisées de l'entre-sol se fait remarquer, s'élève un étage décoré d'un ordre dorique et de belles croisées à fronton. L'étage supérieur est traité en attique et d'une façon tout à fait secondaire : des pilastres ou plutôt des piédestaux allongés continuent perpendiculairement les lignes de l'aplomb de l'ordre inférieur; enfin, des croisées d'une richesse et d'une proportion convenable complètent la décoration de cet attique.

L'heureuse masse de cette façade, l'excellente division et proportion des étages, le motif si bien raisonné de sa décoration, enfin, ses détails généralement bien profilés, tels sont les genres de mérite qui l'ont fait apprécier des connaisseurs. Quelques incorrections, il est vrai, pourraient d'abord provoquer la critique, mais un plus mûr examen en fait bientôt reconnaître l'origine, et prouve que l'esprit judicieux et expérimenté, qui a présidé à tous ces ajustements, a su faire à propos quelques sacrifices pour obtenir un ensemble harmonieux. C'est ainsi que les contre-pilastres du premier étage peuvent trouver une excuse, car ils servent comme d'encadrements aux croisées; ils diminuent non-seulement l'intervalle trop considérable entre les pilastres, mais ils préservent ceux-ci d'une apparence de maigreur qui eût été choquante.

Remarquons encore avec quelle adresse ces mêmes pilastres sont accusés ; comme on a su les faire ressortir et pour ainsi dire les détacher, et cela avec quelques combinaisons de moulures bien simples. La base des contre-pilastres a été supprimée, la corniche de leurs piédestaux remplacée par un simple bandeau, d'où il résulte que le piédestal des pilastres en brille davantage. Si la base des piédestaux règne à la fois sur les contre-piédestaux, c'est sans doute pour constituer une sorte d'empatement à l'ordre, lequel repose ainsi d'une manière plus ferme sur le soubassement rustique.

Quant aux croisées, elles sont ornées de consoles, mais sans contre-chambranle, leur soutien ou plutôt leur accompagnement habituel. S'il a été supprimé, c'était, sans doute, pour obtenir un champ égal autour des croisées et les faire paraître plus légères. C'est vraisemblablement dans la même intention qu'on a profilé l'appui sur lequel elles portent pour le faire, en quelque sorte, participer à leur hauteur.

En considérant cette façade avec attention, on s'aperçoit que les entre-axes des pilastres sont inégaux, et que cette différence, quoique graduée, est néanmoins assez sensible à la dernière division. L'architecte a cherché à dissimuler cette irrégularité en variant la grosseur des triglyphes et en portant jusqu'à cinq dans l'entre-pilastre de gauche, leur nombre qui, partout ailleurs, n'est que de trois. Ces différences, presque inaperçues sur le lieu même, fussent devenues visibles et choquantes en dessin : leur reproduction étant ici sans utilité réelle, nous avons cru préférable de conserver au palais l'exacte proportion de sa masse, d'adopter des divisions égales pour les entre-axes des pilastres, et enfin de mettre quatre triglyphes entre chacun d'eux, au lieu de trois et de cinq, qui s'y trouvent en réalité. Ce moyen terme nous a procuré un grand avantage, dont on eût été privé en s'attachant à la représentation fidèle, celui de donner des métopes carrées.

Mais d'où peuvent donc provenir toutes ces irrégularités, si ce n'est de l'obligation imposée à l'architecte de respecter des constructions

existantes qu'on voulait utiliser, d'où il résulterait que son travail ne fut qu'une restauration? Cette opinion acquiert beaucoup de vraisemblance quand on considère le plan, et combien peu sa composition répond au talent et à l'intelligence qui se manifeste partout à l'extérieur. Ce plan dut être primitivement compris dans un espace triangulaire, et les boutiques, aujourd'hui placées perpendiculairement à l'un des côtés du triangle, seraient, selon nous, l'adjonction qu'on aurait faite postérieurement; alors l'angle aigu qui devait exister précédemment à gauche, aurait été remplacé par une façade latérale, laquelle se trouve avoir précisément en largeur la profondeur des boutiques.

(*Voyez les figures ci-contre.*)

Nous dirons peu de chose de cette façade latérale, qui est étroite et n'a qu'une seule baie au rez-de-chaussée; elle n'offre, au reste, qu'une continuation de la façade principale dont le motif a été prolongé en retour. Les seules modifications qu'on y remarque sont légères et n'existent qu'au premier étage, où l'on aperçoit encore des ajustements d'armes ayant évidemment appartenu aux Médicis. On lit près de ces armes l'inscription suivante :

LEONIS X PONT. MAX. LIBERALITATE JACOBUS BRIXIANUS CHIRURGUS ÆDIFICAVIT (1).

PLANCHE 44.

Élévation de l'église S. Pietro in Montorio, sur le mont Gianicolo.

XIII, 25. On prétend que la fondation de cette église remonte au temps de Constantin, et qu'elle porta d'abord le nom de : *in monte Aureo*,

1) Cette inscription, ainsi que les armes, ont disparu à la suite d'une restauration récente.

et anciennement celui de : *in castro Aureo*. Après avoir été une des vingt abbayes de Rome, elle fut abandonnée, puis cédée, en 1472, aux frères mineurs de l'observance, ensuite aux réformés de Saint-François, pour lesquels le roi d'Espagne, Ferdinand IV, et la reine Isabelle, la firent rebâtir sur les dessins de Baccio Pintelli. Philippe III, en 1605, fit faire, devant l'église, une place et une fontaine aujourd'hui détruite. C'est à lui qu'on doit aussi la construction de ce gros mur de soutènement destiné à maintenir et à encaisser les terres de la colline qui menaçaient de s'ébouler par suite, peut-être, de la charge des constructions.

Il y a une sorte de sécheresse dans l'élévation de cette église comme dans la plupart des œuvres de Baccio Pintelli; mais l'habile architecte rachetait, presque toujours, cette imperfection par une foule d'excellentes qualités. Ici, par exemple, on ne pourrait s'empêcher de louer la simplicité et l'élégance du motif, l'heureuse proportion de l'ensemble et en particulier celle du fronton; enfin, la convenance et la délicatesse des détails. La porte est, sous ce rapport, la partie la plus remarquable; elle est fort riche, bien profilée, et d'une belle exécution. A l'exception de cette porte, qui est en marbre blanc, toute la façade a été construite en pierre travertine.

La charmante petite chapelle circulaire, connue sous le nom de *Temple de Bramante*, existe au centre de l'une des cours du cloître attenant à l'église; nous l'avons représentée à la page 103.

De l'esplanade qui précède l'église, on jouit d'un des spectacles les plus magnifiques et les plus imposants qu'on puisse voir : Rome tout entière se découvre à vos pieds, et, au loin, l'immense plaine qui l'environne, limitée par le mont Marius, le Soracte, la chaîne de l'Apennin, et le riant coteau de Tivoli.

PLANCHE 45.

Porte de S. Spirito, via della Longara.

XIV, près 39. C'est à Paul III qu'est due la construction de cette belle et majestueuse porte élevée par Antonio da Sangallo, à l'époque où l'on s'occupait de réparer et d'agrandir les murs de la cité Léonine. Elle est traitée dans un style sévère, et son apparence de solidité convient parfaitement à un monument lié aux remparts. On doit y admirer la noble simplicité de la composition, l'heureuse proportion des diverses parties, la convenance et la beauté des profils. Sans vouloir expliquer ce qui a motivé la surélévation des divers points de centre des arcs, et la largeur peut-être exagérée des archivoltes dont les niches sont couronnées, nous nous contenterons d'en faire ici l'objet d'une simple observation.

La vue de ce noble ouvrage, si recommandable sous tant de rapports, laisse toujours à un ami des arts un vif sujet de regrets : le monument est malheureusement resté inachevé. Vasari le compare à tout ce que l'antiquité offre de plus magnifique en ce genre, et ajoute *qu'après la mort de Sangallo, on chercha, mais sans succès, à le faire détruire, et que ce fut plutôt l'envie que la raison qui réclama cette mesure* (1). Il ne cite personne, par respect, peut-être, pour Michel-Ange, auquel il avait voué une sorte de culte, mais qu'on a depuis accusé de cette coupable intrigue (2). Ce serait un acte odieux, peu honorable pour le grand homme, et, il faut en convenir, étran-

(1) Voici les expressions de Vasari : « La quale opera dopo la morte d'Antonio fù chi cercò, « più da invidia mosso che da alcuna ragionevole cagione, per vie straordinarie di farla rovi- « nare, ma non fù permesso da chi poteva. » (*Vie d'Antonio da Sangallo.*)

(2) C'est peut-être un autre passage de Vasari qui a pu donner lieu à cette accusation. Ce biographe raconte en détail une altercation très-animée qui eut lieu, en présence du pape, entre Michel-Ange et Sangallo, à l'occasion des murs que ce dernier exécutait alors, et que Michel-Ange, consulté, critiqua amèrement. Les paroles échangées entre les deux artistes furent si vives, que Paul III se vit obligé de leur imposer silence (*Vie de Michel-Ange*). Toujours est-il que le travail fut dès ce moment interrompu et n'a plus été repris.

ger même à son caractère ; bien que cependant il n'ait pas fait preuve de modération dans ses démêlés antérieurs avec Sangallo, qu'il entrava plus d'une fois dans ses opérations et auquel il enleva l'honneur d'achever son plus bel ouvrage en se faisant adjuger l'exécution du couronnement du palais Farnèse.

Nous ne pensons pas qu'il existe de l'auteur de ce monument des dessins figurant la partie inachevée ; mais à défaut de ces renseignements, si l'on voulait en faire une restauration, il conviendrait de recourir aux ouvrages du même architecte ayant quelque analogie d'ensemble avec celui-ci : telle serait, par exemple, la façade du haut de la planche 47.

PLANCHE 46.

Détails de la porte de S. Spirito, via della Longara.

Ces profils mâles, purs et pleins de convenance, produisent le meilleur effet à la place qu'ils occupent, et sont en parfaite harmonie avec le monument qu'ils décorent. Leur dimension est si considérable, que, mis à l'échelle ordinaire de nos détails, ils ont pris un développement tel que nous avons été obligé de leur consacrer une page entière. XIV, prés. 39.

PLANCHE 47.

Élévation de la banque, via del Banco di S. Spirito.

Cet édifice, occupé aujourd'hui par la banque de Rome, fut élevé sur les dessins d'Antonio da Sangallo, pour servir d'hôtel des monnaies, et, pour cette raison, nommé *la Zecca*. Il est situé à l'angle de deux rues, formant un pan coupé dont la façade est représentée au haut de cette planche. V, 25.

Quoique d'une architecture fort recommandable, on peut néanmoins reprocher à l'élévation de ce petit palais de manquer d'unité.

Il ne règne pas une harmonie parfaite entre le soubassement et l'ordonnance de la partie supérieure. Ce soubassement est traité dans un style trop sévère pour supporter immédiatement un ordre composite. Mais chacune de ces parties offre isolément un charmant motif : la composition n'en est pas moins remarquable que l'étude.

Le soubassement se distingue par un bel appareil, et il est couronné dignement d'un bandeau fort riche, orné de grecques. L'ordre composite est dans une jolie proportion, et n'a pas les feuilles de son chapiteau détaillées. On trouve dans l'élévation de l'église S. M. di Loreto, construite par le même architecte et représentée planche 7, l'exemple d'un chapiteau semblable et d'autres analogies dans les profils. Nous avons cru pouvoir nous dispenser de faire sentir, dans le dessin, la légère courbure de cette façade. C'est une pratique que Sangallo a de même employée à la porte de S. Spirito. (*Voyez pl.* 45.)

Élévation et détails d'une maison, piazza di S. Salvatore in Lauro.

V, 11 Nous avons à signaler principalement dans cette petite façade l'élégance des proportions réunie à la pureté des profils. La direction d'un architecte habile s'y fait reconnaître, mais son nom, ignoré aujourd'hui, restera sans doute toujours inconnu.

La porte, malgré quelques incorrections, produit un bon effet. On blâme avec raison, à tous les étages, la grandeur disproportionnée des refends.

Cette maison menaçait ruine, il y a quelques années ; déjà même on l'étayait pour la réparer : il est à craindre que la restauration dont elle est menacée ne lui soit funeste et qu'elle n'en sorte défigurée (1).

(1) Nos prévisions ne se sont que trop réalisées. En 1831 j'ai revu cette façade, et c'est à peine si je pouvais la reconnaître, tant les *améliorations* qu'on a prétendu y faire ont été maladroites.

PLANCHE 48.

Palais Maccarani, via Margana.

Ce n'est ni dans les élévations, ni dans les détails de ce palais, qu'il faut chercher quelque trace de talent : dans le plan seul réside, en effet, tout le mérite et tout l'intérêt. C'est même à l'ingénieuse disposition de ce plan qu'il faut attribuer l'aspect pittoresque de la cour et du vestibule. On doit y remarquer la manière dont les deux cours communiquent entre elles, et comment l'escalier est rattaché au portique au moyen d'une arcade formant un passage abrité : cet escalier, dont la composition et l'effet ont été combinés avec la vue des treilles et des terrasses voisines, est lui-même digne de fixer l'attention. V.

La maison adjacente est tellement enclavée dans le palais, que les deux édifices paraissent essentiellement liés l'un à l'autre et avoir été élevés simultanément. Leur réunion forme un ensemble qui méritait d'être connu et étudié, surtout à cause de l'adroite combinaison des deux escaliers.

PLANCHE 49.

Plan et élévation du palais Linotte, vicolo dell' Aquila.

Le palais Linotte, autrefois *Silvestri*, est situé à peu de distance de la chancellerie ; son élévation principale fait face au *vicolo dell' Aquila*, et l'élévation postérieure à la *via de' Baullari*. VI.

Il n'existe aucune tradition relative à ce palais ; on ignore la date de sa construction, le nom du personnage pour lequel il fut élevé, et celui de l'architecte qui en dirigea l'exécution. Nous allons toutefois indiquer les conjectures qui nous paraissent les plus probables à cet égard.

Il fut d'abord connu sous le nom de *la Farnesina*, et de là, peut-être, on en a conclu que ce fut le modèle du palais Farnèse. La com-

paraison des deux édifices fait de suite juger combien cette assertion est peu vraisemblable (1). La seule conséquence qu'il nous paraît possible d'en tirer, c'est qu'il a dû appartenir à la famille Farnèse; ce qui le prouve encore, ce sont les armes distinctives de cette famille, les *fleurs de lis*, qu'on voit sculptées sur les bandeaux des façades et sur les métopes de l'ordre de la cour; une circonstance ajoute un nouveau poids à cette opinion, c'est que le Casin, élevé par Ghigi, de l'autre côté du Tibre, fut également appelé *la Farnesina*, lorsqu'il devint la propriété des Farnèse.

Le petit palais dont il est ici question, après avoir été possédé depuis par le marquis Silvestri, est passé au comte Linotte, sous le nom duquel nous l'avons désigné, ayant à cet égard toute liberté, puisqu'il ne porte aucune dénomination sur le plan de Nolli.

Quelques auteurs en ont attribué la construction à Bramante, d'autres à Michel-Ange, et enfin, le plus grand nombre, à Baldassare Peruzzi. Il est impossible d'y reconnaître le style du Bramante, ou d'y retrouver la manière incorrecte de Michel-Ange, tandis que la marche du plan, le caractère des élévations, et quelques analogies de détails avec des ouvrages authentiques de Peruzzi rendent très-vraisemblable l'hypothèse qui le fait considérer comme l'architecte du palais Linotte (2). On doit craindre d'ailleurs d'être injuste envers ce grand artiste et de lui dérober l'honneur de ses œuvres; car après avoir consacré sa vie tout entière à l'étude de l'art qu'il exerça avec tant de distinction et de désintéressement, après avoir légué à la postérité, moins injuste que son siècle, tant de beaux ouvrages, il mou-

(1) On y retrouve bien, à la vérité, quelques ressemblances: les ornements des bandeaux au premier et au deuxième étage sont à peu près les mêmes; les vestibules, les colonnes engagées de la cour, et surtout leur arrangement aux angles, sont étudiés dans le même esprit; mais loin d'y voir le modèle du palais Farnèse, je serais plutôt porté à croire que celui-ci fut le modèle du palais Linotte. Il n'est pas impossible, en effet, que celui des Farnèse qui fit élever cette petite habitation, ait désiré qu'elle eût le caractère du grand palais que sa famille édifiait alors dans la même ville.

(2) Pour en acquérir une certaine conviction il convient d'établir des rapprochements avec

rut pauvre sans avoir été dignement apprécié de ses contemporains.

A moins de se rendre bien compte de l'exiguïté du terrain occupé par les constructions, on ne pourrait croire que dans un espace aussi borné il fut possible de trouver place pour tant de choses : cependant, rien n'y paraît à l'étroit, tout y porte même l'empreinte d'une sorte de grandiose : résultat admirable dû à l'inspiration, et que le talent lui-même n'obtient pas toujours. Je ne connais, au reste, aucun exemple où l'on ait porté aussi loin l'art de tromper les yeux et de faire une illusion aussi complète sur les dimensions réelles.

Le plan présente d'abord un vestibule conduisant au portique qui précède la cour, lequel donne entrée à l'escalier et à toutes les pièces du rez-de-chaussée. Ce plan est tracé sur un terrain isolé de trois côtés, et engagé seulement au nord dans des constructions voisines. Sa forme irrégulière a été dissimulée avec beaucoup d'adresse : de l'intérieur de la cour, cette irrégularité ne s'aperçoit nullement, et c'est à peine si on la juge à l'extérieur d'après le léger biais qui existe aux angles des façades.

L'élévation principale se fait surtout remarquer par la justesse de ses proportions et l'unité parfaite de son ensemble. Les détails ne sont pas non plus dépourvus d'une certaine grâce; la porte, les croisées et les soupiraux du rez-de-chaussée, y sont disposés avec goût et avec la plus judicieuse méthode. L'étude des bossages présente même d'élégantes combinaisons qui tempèrent l'idée de solidité qu'on a su imprimer à tout le soubassement. Le style sévère du rez-de-chaussée, dont la limite est déterminée par le bandeau lisse qui le couronne, se pro-

le palais *Piazza de' Satiri*, planche 31; *la chapelle Ghigi*, planche 97; *la Farnesina*, planche 101, et *le palais Pirro Massimi* où l'on trouvera quelques détails qui semblent sortir de la même main.

Si toutefois il m'était bien démontré que Peruzzi ne dut prendre aucune part à cette construction, c'est à Antonio da Sangallo et à lui seul que je l'attribuerais, bien qu'il ne soit désigné par aucun auteur; et pour motiver cette opinion, je pourrais non-seulement rappeler qu'il fut l'architecte des Farnèse, appuyer davantage sur les analogies que j'ai fait apercevoir dans la note précédente, mais même en citer quelques autres encore.

longe toutefois, mais d'une manière moins prononcée, et va en quelque sorte en se dégradant jusqu'à l'appui des croisées du premier étage. Au lieu de bossages, ce ne sont plus, sur cet appui, que de simples refends traités même avec finesse. Les chaînes de pierre dont on a renforcé les angles n'augmentent pas seulement la solidité, mais elles font, pour ainsi dire, participer les étages supérieurs au système du rez-de-chaussée, et lient le tout ensemble. Les croisées du premier étage sont d'une belle masse, et leurs détails entendus avec goût. Leurs frontons, comme cela se pratiquait fréquemment au XVI^e^ siècle, sont alternativement triangulaires et cintrés ; cette différence est peu sensible et donne de la variété sans détruire l'harmonie. Enfin, la corniche supérieure forme un couronnement très-noble et digne de l'ensemble.

PLANCHE 50.

Coupe sur le palais Linotte.

On est surpris, en considérant cette coupe, de trouver dans un espace aussi resserré un motif de décoration architectonique d'une telle complication. Cependant nulle confusion ; l'ordre y règne, rien n'y choque, rien n'y paraît à la gêne. Les causes qui agrandissent à l'œil cette petite cour et font oublier son excessive exiguïté, tiennent à des effets d'optique toujours difficiles à bien apprécier : aussi, sans entrer dans aucune dissertation à ce sujet, nous bornerons-nous à faire remarquer que la cour n'est totalement fermée qu'au rez-de-chaussée, et comme elle est ouverte d'un côté, à partir du premier étage, la lumière pénètre librement et en abondance à l'intérieur.

Quelques dispositions dans l'ordonnance de l'ensemble sembleront blâmables et même choquantes sur le dessin ; mais l'excuse de ces prétendues incorrections se trouve sur le lieu même. On ne saurait sans doute approuver la superposition d'un ordre dorique à un autre, le second dorique étant surtout moins riche et moins complet ; mais on doit considérer que ce défaut n'est pas appréciable pour celui qui est

placé à l'intérieur de la cour, car, vu la petitesse de celle-ci, l'œil ne peut embrasser que le rez-de-chaussée : conséquemment c'était sur cette partie qu'il fallait principalement porter la richesse et multiplier les détails. De même, si les proportions de l'ordre composite semblent trop fortes comparativement à celles de l'ordre inférieur, on en jugerait autrement en se reportant à l'extérieur du palais : de là, en effet, il n'est possible de distinguer qu'une faible partie du premier étage, tandis que le second se voit en entier. Ce dernier, étant le plus important, devait donc être mis en harmonie de proportion et de richesse, moins avec l'ordre inférieur qu'avec les masses supérieures du bâtiment qui, seules, pouvaient lui être comparées. De là vint la nécessité d'avoir un ordre d'une dimension assez forte et dont la richesse pût s'allier avec celle de la corniche de couronnement. C'est ainsi qu'après un mûr examen, nous avons cherché à rendre raison de ce qui nous avait paru d'abord défectueux, et qu'ayant à prononcer sur l'ouvrage d'un grand homme, nous avons, ici comme en toute circonstance, préféré nous montrer plutôt circonspect que téméraire.

Il nous paraît utile de faire remarquer avec quelle adresse on a su, dans un système de décoration si différent de celui des façades, continuer dans la cour les bandeaux et corniches de celles-ci, pour relier d'autant mieux l'intérieur avec l'extérieur.

Quoique riche par le motif de son architecture, le vestibule conserve néanmoins un caractère simple et ferme. Les caissons de la voûte y sont distribués avec sagesse, et l'ordre dorique n'a aucun ornement dans la frise. Ce même ordre, se continuant sous le portique et dans la cour, est dans cette partie enrichi de triglyphes et de métopes ornées. Le puits est ajusté avec goût et placé à l'écart, de manière à ne pas anticiper sur la cour.

PLANCHE 51.

Élévation postérieure et détails divers du palais Linotte.

Nous avons évité, dans beaucoup de circonstances, de reproduire la partie faible d'un ouvrage, et nous eussions fait de même pour cette façade postérieure, s'il n'était certains ouvrages tellement recommandables, qu'on regretterait de ne pouvoir être à même de les apprécier sous tous les points. D'ailleurs, le dessin que nous joignons ici ne servira pas seulement à présenter de nouveaux éclaircissements et à compléter l'intelligence de la coupe, mais il fera de plus connaître l'heureux motif des avant-corps, leur rapport avec la masse, et combien cette simple disposition contribue à donner du mouvement et de la variété aux lignes du petit édifice.

Toutefois, on a lieu d'être surpris de ne plus retrouver sur cette façade l'esprit d'ordre et de prévision que nous admirions tout à l'heure. Ici, nulle symétrie, nul ajustement, nul indice de goût ni d'adresse. Sans doute ce n'était pas chose facile de parvenir à accorder les jours nécessaires à l'escalier avec l'économie de la façade, mais on eût désiré apercevoir quelques efforts, quelques traces d'une lutte avec les difficultés. Il semble, au contraire, qu'ayant désespéré de la réussite, l'artiste ait renoncé dès lors à toute tentative. Une égale négligence peut être observée dans l'escalier, dont les marches ont été si peu étudiées, que, pour faire arriver au deuxième étage, il a fallu en exagérer la hauteur et même mettre la dernière marche en saillie sur le palier. D'après ces considérations, il serait assez naturel de croire que cette partie du palais eut un continuateur inexpérimenté.

L'élévation latérale, située vers le sud, est tout à fait semblable à la façade principale, si ce n'est que le *portone*, qui n'existe pas de ce côté, a été remplacé par une croisée. Les détails des bandeaux et des croisées, réunis au bas de cette feuille, sont profilés avec goût et convenance.

PLANCHE 52.

Détails de la cour du palais Linotte.

La plupart de ces détails ne se font pas, sans doute, remarquer par VI, 24
une grande correction; mais, en se rappelant nos observations sur la planche 50, on peut assez bien se rendre compte de leur effet sur le monument, pour en conclure qu'ils ont été judicieusement composés et étudiés pour la place qu'ils occupent.

PLANCHE 53.

Palais Mignanelli, piazza Mignanelli.

Ce palais est situé sur le penchant du mont Pincius, à peu près vers IV, 18
le lieu où existèrent autrefois les jardins de Lucullus. Comme les constructions n'ont pas été établies sur un terrain déblayé, et qu'elles suivent le mouvement de la colline, il en résulte qu'aux étages supérieurs les appartements ont dû communiquer de plain-pied avec le sol, qui varie à mesure qu'on s'élève. Ce sol, pour le rez-de-chaussée, est au pied du mont; il est à mi-côte pour le premier étage, enfin il atteint à peu près au sommet de la colline pour le deuxième étage et les jardins qui en dépendent. Il eût sans doute été nécessaire, pour rendre ces dispositions parfaitement intelligibles, de faire usage de plusieurs plans, pris à diverses hauteurs : mais ce travail devenait beaucoup plus compliqué sans être d'un grand intérêt; nous avons préféré n'offrir qu'un seul plan d'ensemble, que la coupe et les éclaircissements que nous donnons ici, suffiront pour bien expliquer.

Le grand escalier qu'on trouve à droite sous le portique du fond, conduit au sol de la petite cour, et de là mène aux étages supérieurs, en prenant l'arcade du milieu. Autour de cette petite cour sont disposées, d'abord en face, des salles de bain et une grotte pénétrant sous les terres du jardin; puis, à gauche, une vaste cuisine desservant

une belle salle à manger, située au-dessus d'elle, et avec laquelle elle communique au moyen d'un petit escalier à limaçon. Nous avons préféré représenter ici la salle à manger, pour faire mieux connaître son heureuse situation, et quel agrément elle tire de la vue des jardins qui l'entourent.

L'architecture de la grande cour est d'un aspect sévère, mais n'a rien de très-remarquable. Le motif de la petite cour est fort gracieux; sa position surtout lui donne du pittoresque et de la gaieté.

PLANCHE 54.

Plan du palais Nari, près l'église S. Chiara.

VIII, 30. L'escalier compris dans les trois arcades du fond de la cour de ce palais, est d'une combinaison originale qui mérite d'être remarquée. Il conduit, après deux révolutions, à une loge donnant entrée aux appartements de l'entre-sol; puis fait arriver, après une troisième révolution, à un vestibule assez vaste et bien décoré, lequel introduit aux grands appartements du premier étage. Ce vestibule tire son jour d'une arcade qui le prend elle-même sur la petite cour. L'arcade se lie non-seulement à la décoration de cette cour, mais à celle du vestibule.

Plan du palais Grimaldi, via de' Lucchesi.

II, 32. La partie intéressante de ce palais est encore l'escalier qui est adroitement rattaché au vestibule : celui-ci, ayant trois issues et des dimensions assez étendues, permet aux voitures de remiser et de circuler librement.

Vue de la cour du palais Parracciani, via della Ripresa de' Barberi.

L'aspect pittoresque du fond de cette cour attire l'attention de ceux qui passent près du palais et l'aperçoivent de la rue. Quoique cette partie de l'habitation soit maintenant fort négligée, on n'en doit pas moins apprécier le charmant motif des fontaines et des deux pavillons en terrasse. II, 60

PLANCHE 55.

Maison, via di Parione.

Il ne serait pas moins difficile de fixer aujourd'hui la date précise de la construction de cette maison que d'en indiquer l'architecte. Elle est assez souvent désignée sous le nom de *Maison de Sixte-Quint ;* mais comme il n'en est fait mention dans aucun auteur, nous ignorons jusqu'à l'origine de cette dénomination (1). Aurait-elle été bâtie par ce pontife, ou seulement habitée par lui? La première hypothèse paraît peu probable, si l'on vient à considérer la composition du plan et le caractère de l'architecture ou des arabesques qui appartiennent évidemment à une époque antérieure à celle de Sixte-Quint. Les peintures de la voûte du vestibule sont attribuées à Baldassarre Peruzzi ou à Giovanni da Udine : nous n'avons pour décider la question aucune preuve à apporter; mais il ne serait pas impossible que ces habiles maîtres eussent contribué tous les deux à l'embellissement de cette habitation, l'un comme architecte et l'autre comme peintre. VI, -

La jolie disposition du plan, le caractère à la fois élégant et sévère de la porte d'entrée, l'agréable motif des demi-arceaux ou lunettes

(1) J'ai retrouvé dernièrement sur une petite vue de l'ouvrage de Vasi, à la suite d'un chiffre de renvoi, cette indication : « *Palais de la nation du Picenum, habité autrefois par Sixte-Quint, lorsqu'il était cardinal.* » On peut se demander à quelle source Vasi avait lui-même puisé ce renseignement.

qui supportent le corridor découvert servant de communication entre les pièces du premier étage, sont choses à remarquer et à étudier : mais l'attention doit principalement se fixer sur l'ajustement gracieux des arabesques de la voûte, dont les stucs sont malheureusement aujourd'hui fort dégradés.

PLANCHE 56.

Élévation du palais Boadile, via de' Cesarini.

IX, 31. Ce palais, désigné sur le plan de Nolli sous le nom *della comp. del Salvatore ad Sancta Sanctorum*, est maintenant connu à Rome sous celui de Boadile. Il est attribué avec vraisemblance à Giacomo della Porta, dont le style est ordinairement peu difficile à reconnaître. L'élévation est d'une belle masse, mais elle a moins d'élégance que de noblesse. Les deux derniers étages sont bien distribués, et les détails de la porte, des croisées, des bandeaux et de la corniche de couronnement, ont le caractère et les proportions convenables.

On voit avec regret que la porte n'a pas été placée au milieu de la façade, et que l'ajustement du rez-de-chaussée est traité avec beaucoup de négligence. Il est vrai, si l'on en juge d'après une ancienne gravure, que ce rez-de-chaussée n'existait pas ainsi dans l'origine.

La cour de ce palais est restée inachevée : des trois élévations en partie exécutées, celle qui est adossée à la façade sur la rue, est seule digne d'être mentionnée; elle est conçue dans un beau parti. Les deux étages inférieurs y sont décorés d'arcades et de pilastres doriques au rez-de-chaussée et ioniques au premier étage. Les profils y sont généralement bien entendus, et leur correction témoigne qu'ils appartiennent au beau temps de Giacomo della Porta, c'est-à-dire à la première époque de sa carrière.

PLANCHE 57.

Plan du palais Cardelli, piazza Cardelli.

L'escalier et le portique qui le précède sont les seules parties de ce plan qu'on puisse citer. Elles sont décorées avec richesse, mais dans un goût un peu capricieux. IV, 57.

Plan de la chapelle Sancta Sanctorum et de la Scala Santa.

L'ancien palais de Latran ayant été consumé par un incendie, Sixte-Quint, qui le fit rebâtir, voulut qu'on respectât, à cause des reliques précieuses qu'elle renfermait, la chapelle dite *Sancta Sanctorum* que le feu avait épargnée. Il chargea Domenico Fontana de cette construction, en lui prescrivant d'y adjoindre quelques dépendances et d'y placer l'escalier saint (*la scala santa*), lequel est composé de 28 marches en marbre blanc, qui passent pour avoir appartenu au palais de Pilate à Jérusalem, et sur lesquelles on pense que Jésus dut monter, lorsqu'il fut appelé à comparaître devant son juge. I, 107.

Fontana nous semble avoir aussi bien rempli les intentions du pontife que prévu tous les besoins du monument qu'il élevait, en établissant des escaliers spacieux et des vestibules assez vastes pour que, au moyen d'un corridor et du palier, ils puissent communiquer aisément entre eux. La foule qui se porte sur ce point aux jours solennels peut, d'après cette disposition, circuler librement.

L'escalier du milieu est en grande vénération et doit ne se monter qu'à genoux. Les deux petits escaliers compris dans l'épaisseur des murs latéraux conduisent à l'habitation des religieux préposés à la garde des saints lieux.

La façade est d'une jolie masse et d'une ordonnance heureuse; le rez-de-chaussée est percé d'arcades, et le premier étage éclairé par

des croisées. L'un est orné d'un ordre dorique et l'autre d'un ordre ionique.

Plan d'une maison, via Alessandrina.

I, 52. Ici la forme bizarre du terrain était une difficulté que l'architecte avait à surmonter pour obtenir une distribution commode et une façade régulière. L'examen de ce plan fait juger de son habileté et de son adresse.

PLANCHE 58.

Palais Doria Panfili, via del Corso.

IX, 31. Le cardinal Fazio Santorio ayant acheté le monastère de Saint-Cyriaque, supprimé en 1435 par le pape Eugène IV, fit construire sur son emplacement un palais avec une cour entourée de portiques, palais qu'il céda ensuite à Jules II, lequel, à sa mort, le laissa à son neveu Francesco Maria della Rovere, duc d'Urbin. Sous Clément VIII, il passa aux Aldobrandini, puis aux Panfili, et enfin aux héritiers de ceux-ci, les Doria de Gênes. Ce fut le prince D. Camillo Panfili qui fit embellir la partie du palais située vers la rue *del Corso*, et construire la façade sur la même rue par Valvasori : de plus, il commença sur la place du Collége Romain une autre partie de bâtiment, que termina son frère. Ces dernières constructions sont attribuées par les uns à Borromini, par d'autres à Pietro da Cortona, qui éleva la façade de l'église contiguë de S. M. in via lata, ou même à Bernini. Il est possible que ces trois architectes aient été appelés successivement à y prendre part : mais la manière de Bernini s'y reconnaît plutôt que celle des deux autres, comme nous le montrerons à l'occasion de la planche suivante. Enfin, le dernier propriétaire du nom de Panfili fit élever la partie qui se prolonge derrière le palais d'Aste et fait face au palais di Venezia, par l'architecte Paolo Amali.

On peut juger de suite, d'après le petit plan général et à la manière dont les diverses parties en sont disposées, que cet ensemble manque de l'unité qui caractérise ordinairement les ouvrages exécutés d'un seul jet et par un seul homme. Les élévations portent aussi le caractère distinctif des diverses époques auxquelles elles furent construites, époques désastreuses et de décadence.

Avant d'examiner les parties intéressantes de cet édifice, qui feront successivement le sujet des planches suivantes, et qu'on a signalées sur le plan général par une indication détaillée, tandis que le reste des bâtiments ne se voit qu'en masse, nous ferons remarquer l'adresse que l'architecte, chargé de continuer ce palais, a su mettre dans la disposition du grand vestibule et de l'escalier, qu'il a eu l'heureuse idée de placer, pour la commodité des communications, dans le prolongement de l'une des galeries aboutissant à la rue *del Corso :* de là résulte une longue perspective, animée, à diverses distances, par des oppositions d'ombre et de lumière, et terminée d'une manière théâtrale par l'escalier.

Les écuries, dont nous nous occuperons d'abord et qu'on trouve représentées sur cette planche, ont été vraisemblablement construites à la même époque que la cour principale, et sans doute par le même architecte, par Bramante, comme nous le ferons voir lorsque nous aurons à traiter de cette cour. Les colonnes de celle-ci et celles de l'écurie sont, en effet, d'un égal diamètre ; analogie qui vient à l'appui de notre opinion. Il n'y a de différence que dans la hauteur, qu'on a dû réduire pour les dernières, afin de leur donner la proportion toscane. Ces écuries sont spacieuses et disposées avec magnificence : l'ordre toscan qui les décore est bien profilé, et la proportion en est heureuse ; enfin, jusque dans l'ajustement des stalles, on retrouve même de l'étude et de la recherche.

PLANCHE 59.

Suite du palais Doria Panfili; cour et vestibule.

IX. 21. Le style et la manière du Bramante se reconnaissent dans l'architecture de cette cour, surtout en la comparant à la chancellerie (*voyez* Pl. 85), avec laquelle elle a des analogies frappantes. Ici, comme au palais de la chancellerie, existent deux rangs d'arcades portées sur des colonnes et dans des proportions semblables; les chapiteaux du rez-de-chaussée et ceux du premier étage, sans être d'une conformité parfaite, sont évidemment composés dans le même style que ceux du rez-de-chaussée et du second étage de la chancellerie. Le motif des médaillons placés entre les archivoltes est le même dans les deux palais, et ces médaillons sont également ornés d'armes à l'intérieur. La corniche de couronnement et la corniche inférieure ont des profils presque identiques dans les deux cours : à la chancellerie, les angles sont fortifiés par des pieds-droits carrés; ici, la même précaution a paru nécessaire; mais comme la cour est plus petite et les bâtiments moins élevés, on s'est contenté d'augmenter la grosseur des colonnes de l'angle. Toutes ces considérations nous ont paru tellement concluantes, qu'il nous semble difficile qu'on puisse nier que cette partie des deux édifices ne soit l'œuvre du même architecte. Cette opinion, d'ailleurs, concorde parfaitement avec la date de la construction de la cour du palais Doria, laquelle, avons-nous dit, fut élevée au temps du cardinal Fazio Santorio, contemporain de Jules II, et conséquemment de Bramante, architecte de ce pontife (1).

L'aspect de cette cour produit à la première vue une sensation agréable, qu'il faut attribuer à l'harmonie qui règne entre toutes les

(1) Il est toutefois probable que cette cour n'a pas été exécutée tout entière à la même époque : des différences notables existent, en effet, dans la qualité des matériaux et dans le mode d'exécution. Le portique, situé au sud du côté de la place *di Venezia*, nous semblerait de la première époque.

parties de son ordonnance. La hauteur des bâtiments du pourtour, le rapport des étages et la proportion des arcades, peuvent être cités comme des exemples bons à imiter. Nous devons faire remarquer qu'ici les colonnes du premier étage reposent directement sur la corniche du rez-de-chaussée et non sur un appui comme à la chancellerie; enfin, nous n'omettrons pas d'appeler l'attention sur les divers détails, où l'on retrouve en général cette raison et cette finesse qui distinguent les productions de Bramante.

Il est à regretter que l'architecte Valvasori, auquel fut confiée la construction de la façade sur la rue *del Corso*, ait surchargé celle-ci d'ornements et de détails aussi bizarres que ridicules, et qu'il ait détruit une partie du charme que pouvait offrir la cour au moyen des tristes adjonctions qu'il s'est permis de faire au premier étage. En substituant des croisées aux arcades, dont il a rempli les vides, il a non-seulement fait preuve d'un mauvais esprit, mais il a de plus imprimé sur tout ce qu'il introduisait le cachet de son goût déréglé à l'excès (1).

On voit au bas de cette planche le plan du vestibule et de l'escalier situés sur la place *del Collegio Romano*. Le vestibule est spacieux, commode et d'une magnificence qu'il doit uniquement à sa belle disposition. Les deux hémicycles qui le terminent dans le sens de la longueur sont, l'un et l'autre, percés d'une arcade dans leur milieu. Ces deux ouvertures forment d'un côté une entrée à l'escalier, et de l'autre introduisent à ce long portique déjà mentionné, et aboutissant à la rue *del Corso*. La voûte de ce vestibule est citée comme une construction remarquable; elle est, en effet, très-méplate, quoique d'une grande portée. On observe qu'elle est contre-butée en tous sens avec infiniment d'adresse, et les colonnes soit isolées, soit groupées, sont disposées de manière à opposer une forte résistance, tout en conservant aux arcades l'apparence d'une extrême légèreté.

(1) Ces croisées ont été établies pour éclairer une belle et riche galerie de tableaux, connue sous le nom de *Galerie Doria*.

L'escalier, dont les marches sont en marbre blanc d'un seul morceau, se présente avantageusement et d'une manière imposante : il tire encore un grand charme des effets de lumière résultant de l'opposition entre la demi-teinte répandue sur les murs de l'hémicycle, où il prend naissance, et la vive clarté qui règne derrière dans le second vestibule, ou premier palier. L'arrivée de ce même escalier au premier étage est d'une disposition originale d'un très-bon effet.

Plusieurs auteurs, ainsi que nous l'avons déjà indiqué, attribuent à Borromini et à Pietro da Cortona la construction de toute cette partie du palais, située vers la place *del Collegio Romano*. Quoique Bernini ne soit cité que par un seul d'entre eux, il nous paraît néanmoins devoir être considéré comme l'architecte du vestibule et de l'escalier, sans nier toutefois que les deux autres architectes aient pu coopérer à la construction des bâtiments environnants. On trouve ici dans les détails une simplicité et une sagesse de style qui s'écartent beaucoup de la manière incorrecte et bizarre de Borromini et de Pietro da Cortona : tandis que la disposition du plan présente, au contraire, des analogies frappantes avec celle du palais Barberini, élevé en grande partie sous la direction de Bernini. Les rapprochements qu'on pourrait faire seraient faciles à saisir.

PLANCHE 60.

Suite du palais Doria Panfili.

IX, 21. La coupe et la vue, représentées sur cette planche, confirment ce que nous avons dit plus haut relativement à l'aspect noble et grandiose du vestibule et de l'escalier. On peut se convaincre, par cet exemple, comme par tant d'autres qu'on pourrait citer, que les brillants effets d'architecture ressortent principalement d'une disposition habilement conçue, et que la simplicité de la décoration est loin de les exclure.

PLANCHE 61.

Palais Ossoli, via de' Balestrari.

La tradition attribue ce charmant petit palais à Baldassarre Peruzzi, et nous avons dû partager cette opinion en comparant le parti du plan, l'ordonnance et les détails de la façade avec ceux des palais *Massimi*, de *la Farnesina* et de *la Vigna di papa Giulio*, ravissantes productions du même auteur, mais aussi différentes entre elles que celle-ci peut l'être à leur égard. On retrouve néanmoins dans la plupart de ces édifices des points de comparaison, ou, si l'on veut, des airs de parenté frappants qui établissent, en faveur de Peruzzi, sinon des preuves irrécusables, du moins de fortes présomptions. Malgré leur étonnante variété, on sent fort bien que c'est le même esprit qui a présidé à toutes ces constructions, mais que le fécond génie de l'artiste a su leur donner à toutes le charme de l'originalité. VII, 18.

Le plan est d'une disposition simple et commode, et la façade est empreinte d'un beau caractère. L'aspect de sévérité, qui domine dans le soubassement, contribue, par le contraste, à faire valoir les étages supérieurs, lesquels semblent solidement assis sur des rangs de bossages. Les petits ordres et les croisées sont étudiés avec goût, et leur rapport avec l'ensemble parfaitement concerté.

La frise placée au-dessus de la porte est un fragment antique posé là comme décoration.

PLANCHE 62.

Coupes du palais Ossoli, via de' Balestrari.

Les deux coupes réunies sur cette planche rendent compte de ce qu'il restait à faire connaître de ce petit et élégant édifice. La cour, malgré sa simplicité, se soutient à côté de la façade et forme avec elle un tout bien assorti et complet. VII, 18.

PLANCHE 63.

Église et cloître de S. M. della Pace.

V. 40. Sixte IV commença, en 1487, sous la direction de Baccio Pintelli, cette église, qu'il donna ensuite aux chanoines réguliers de Saint-Jean de Latran. Il avait fait vœu de l'élever en l'honneur de la Vierge, si, par son intercession, il obtenait un terme aux guerres qui désolaient alors l'Italie. Le nom *della Pace* (de la paix), qu'elle porte encore aujourd'hui, dérive du motif même qui en détermina la fondation.

Le monastère adjacent, commencé également par Sixte IV, ne fut achevé qu'en 1504, sur les dessins de Bramante Lazzari, par le cardinal napolitain Oliviero Caraffa, comme le témoigne une inscription du cloître (1). Plus tard, Alexandre VII fit restaurer complétement l'église par Pietro da Cortona, qu'il chargea en outre de renouveler entièrement la façade.

La forme irrégulière du terrain fut sans doute une grande gêne imposée à l'architecte, et probablement on exigea de lui qu'il utilisât les fondations d'une ancienne église qui existait à la même place. Baccio Pintelli, malgré toutes les difficultés qu'il eut à surmonter, a réussi néanmoins à réaliser un ensemble très-satisfaisant. Il est vrai qu'on peut reprocher à la nef d'être un peu étroite, mais l'octogone qui la continue a de la grandeur : c'est une conception noble et d'un bel effet. Enfin des chapelles ou des portes ont été établies dans les arcades situées sur les côtés de l'octogone. Ces portes procurent

(1) Cette inscription se lit dans la frise de l'ordre du rez-de-chaussée ; elle est ainsi conçue :

OLIVERIVS CARRAPHA EPS HOSTIENSIS CARD NEAPOLITAN
PIE A FVNDAMENTIS EREXIT ANNO SALVTIS CRISTIANE MDIIII
DEO OPT MAX ET DIVE MARIE VIRGINI GLORIOSE DEIPARE
CANONICIS Q.Z REGVLARIBVS CONGREGATIONIS LATERANENSIS.

des communications commodes et directes, soit avec la sacristie, soit avec l'extérieur.

La décoration intérieure peut être appréciée d'après la coupe. Elle est assez bien entendue, mais malheureusement elle manque d'harmonie, et les ornements qu'on y trouve ne laissent que trop apercevoir les diverses époques auxquelles ils appartiennent. Au-dessus des arcades, l'ajustement des tableaux entre les pilastres de l'octogone offre un système de décoration d'un effet très-agréable. Parmi ces tableaux, il faut distinguer un bel ouvrage du peintre-architecte Baldassarre Peruzzi. Au-dessus de la première chapelle de la nef, à droite en entrant, existe une admirable fresque de Raphaël, représentant les sibylles. Pour rappeler que cette peinture célèbre orne l'église, nous n'avons vu aucun inconvénient à l'indiquer sur la coupe, en face de sa véritable place. Le pavé, à compartiments, est exécuté en marbre de diverses couleurs, et répond à la magnificence du monument.

On reconnaît moins, dans la façade de cette église, l'œuvre d'un architecte que celle d'un peintre : il semble que Pietro da Cortona, en élevant cette construction, ait visé principalement à un effet théâtral. Sans doute le parti général présente des combinaisons fort adroites, et il faut avouer que l'artiste a parfaitement réussi à dissimuler, derrière les deux ailes de l'élévation, l'aspect discordant des habitations voisines et de l'église S. M. dell' Anima ; mais cette heureuse pensée est singulièrement déparée par d'étranges bizarreries et par une foule de détails de mauvais goût. Il est encore à regretter qu'un porche, d'un caractère simple et noble, n'ait pas été préféré, pour le devant de la façade, à cette imitation mesquine des temples circulaires des anciens.

PLANCHE 64.

Coupe sur la cour du cloître de S. M. della Pace.

V, 40. Le cloître de S. M. della Pace fut, à Rome, l'un des premiers ouvrages de Bramante, et lui acquit, selon Vasari, une grande réputation : c'est de là peut-être que date l'origine de ses brillantes destinées. L'architecture de cette cour n'est pas néanmoins exempte de tout reproche, et le constructeur mérite bien quelque blâme pour avoir osé mettre des colonnes en porte-à-faux au-dessus des arcades du rez-de-chaussée. On comprend très-bien, au reste, comment Bramante a été conduit à cette infraction aux règles les plus simples de la stabilité. Il a voulu éviter ces espacements énormes qui choquent si souvent la vue dans les cloîtres d'une époque antérieure. Il semble même que l'habile architecte ait prévu ou cherché à atténuer les reproches qu'on pouvait lui adresser en accusant fortement les véritables supports, qui sont les pilastres carrés du premier étage. Son intention, évidemment, a été de faire considérer les colonnes intermédiaires comme de simples ornements destinés à dissimuler des vides trop considérables. De telles licences sont condamnables, sans doute, mais la raison la plus sévère doit se montrer tolérante toutes les fois que le talent a réussi à déguiser un défaut, ou à le racheter par d'ingénieux ajustements.

Nous trouvons particulièrement à louer dans ce cloître la bonne proportion des ordres, l'harmonie qui règne entre les deux étages et quelques heureux détails. La construction en est également bien établie et entièrement exécutée en travertin.

On voit en outre, sur la même planche, un tombeau érigé en 1505 à la mémoire de deux enfants enlevés en bas âge par la peste. L'inscription en est touchante. Il est situé dans la nef de l'église, à gauche, en entrant. Les ajustements y sont d'un goût exquis, et d'une exécution précieuse. Il nous paraît assez croyable que Bra-

mante, qui terminait le cloître voisin, à peu près à la même époque, ait pu présider également à l'érection de cet élégant monument funéraire. Les arabesques, du moins, se rapprochent, pour le style, de celles de la chancellerie, et pourraient bien être sorties de la même main.

PLANCHE 65.

Détails de la cour du cloître de S. M. della Pace.

Les détails réunis sur cette planche n'offrent pas tous au même V, 40
degré cette délicatesse et ce goût qui caractérisent la plupart des ouvrages de Bramante. Cependant ils présentent déjà beaucoup d'analogie avec ceux que ce maître fit exécuter postérieurement dans d'autres édifices.

PLANCHE 66.

Vue de la cour du cloître de S. M. della Pace, prise du premier étage.

S'il convient de donner à l'architecture des monastères, de ces V, 40.
habitations consacrées à la retraite et à la vie religieuse, un caractère grave et sévère, on doit aussi s'efforcer d'animer ces paisibles solitudes, soit par de la verdure, soit par l'aspect de sites pittoresques. Ici le terrain était trop resserré, sa forme trop irrégulière et la vue trop bornée pour pouvoir recourir à de pareils moyens d'embellissement. L'architecture, alors, y devait faire tous les frais, et l'on voit avec satisfaction qu'elle a surmonté les difficultés et rempli sa tâche avec un rare bonheur; en effet, cette cour est d'un aspect aussi varié qu'agréable, comme on en pourra juger par la vue qui fait le sujet de cette planche.

La disposition des siéges est un ajustement heureux qu'il faut y remarquer. Cet arrangement procure aux religieux un lieu commode pour y converser ou pour se distraire du triste silence de la cellule.

PLANCHE 67.

Plan du palais Altieri, via del Gesù.

IX, 29. Ce magnifique palais, l'un des plus vastes qu'il y ait à Rome, fut commencé sous la direction de Gio: Antonio de Rossi, par le cardinal camerlingue Gio: Battista Altieri, et achevé sous le pontificat de Clément X, par le cardinal Paluzzo Altieri. Dans cette circonstance, comme dans plusieurs autres, l'intelligent architecte a su donner à son plan une disposition à la fois grandiose et ingénieuse.

La cour principale est entourée de larges portiques, et ses dimensions dans les deux sens sont en parfaite harmonie avec la hauteur des bâtiments environnants. De plus, elle communique directement avec trois rues et la belle cour de service du même palais. Le grand escalier mérite surtout de fixer l'attention; il se présente avec dignité, et se développe à la seconde rampe d'une manière imposante. Il est exécuté dans des proportions considérables, et pourrait encore, à plusieurs titres, figurer convenablement dans l'habitation d'un souverain. La décoration en est noble et plutôt grave que simple. Il faut y observer des combinaisons qui n'ont pu s'obtenir qu'avec une extrême difficulté et beaucoup d'étude : l'arrivée de l'escalier au premier étage est de ce nombre. Après la première révolution, le palier vient précisément correspondre à l'arcade du milieu de la loge ou vestibule qui précède le grand salon, en sorte que ce vestibule, ce salon et la suite de l'escalier, se trouvent placés sur le même axe : disposition véritablement admirable, autant pour l'extrême commodité qu'elle procure que pour le bel effet qui en résulte.

Les écuries sont spacieuses, et leur magnificence est en harmonie avec le reste du palais. Elles sont adossées aux remises et reportées adroitement dans un lieu écarté. C'est ainsi qu'on est parvenu à éloigner le bruit et l'odeur, sans pour cela empêcher l'utile surveillance du maître. Au-dessus des portiques de la cour principale, existent les

grands et riches appartements qu'il eût été nécessaire de traverser pour communiquer avec les bâtiments du fond et les dépendances du palais, si l'habile architecte n'avait remédié à ce grave inconvénient en ménageant une galerie de communication au-dessus de ces piédroits allongés que le plan indique au rez-de-chaussée, entre les deux cours.

Au deuxième étage, sur la cour de service, se distinguent, en plusieurs endroits, des terrasses disposées de manière à recevoir des plantations et jusqu'à des arbres.

L'architecture des façades, comme celle des cours, n'offre rien de remarquable, si ce n'est de belles lignes et un aspect de grandeur; quant aux détails, ils sont généralement fort impurs et ne méritent aucune attention.

PLANCHE 68.

Plan et élévation de l'église S. M. in Cosmedin.

Elle est construite sur les restes d'un édifice antique, dont plusieurs XII, 20. colonnes sont engagées dans l'épaisseur des murs de son enceinte ou se voient dans la sacristie. Les antiquaires ne sont pas d'accord sur la première destination de ce monument. Les uns prétendent que c'était le temple de la Pudicité patricienne, d'autres l'école de Cassius, qui devint par suite l'école grecque; quelques-uns croient y reconnaître le temple de la Fortune ou de Matuta, ou enfin celui de Cérès et de Proserpine.

En 772, Adrien I^er^ reconstruisit cette église. La magnificence qu'il y déploya lui fit donner le nom de *in Cosmedin*, du mot grec κόσμος, qui signifie *ornement*. On l'appela encore, et cette désignation lui est restée, la Bouche de la vérité (*la Bocca della verità*), à cause d'un grand masque exposé à gauche en entrant dans le vestibule. Ce masque servit vraisemblablement à recouvrir l'ouverture d'un ancien égout. On lui supposait une propriété merveilleuse, celle de fermer la bouche sur

la main de celui qui, en l'y plaçant, osait prêter un faux serment. En 1718, le cardinal Annibal Albani, étant titulaire de cette diaconie, refit le portique et la façade d'après les dessins de l'architecte Giuseppe Sardi. Le chœur d'hiver fut élevé par le chevalier Tommaso Mattei, aux frais du chanoine Gio: Battista Gasparri.

Le plan est composé dans le système des anciennes églises; il est simple et d'une bonne disposition. Les adjonctions modernes, le chœur d'hiver et le portique de la façade, ont pourvu à de nouveaux besoins et procuré plus de commodité. On aime à retrouver à l'extrémité de la nef et dans un bon état de conservation les deux *ambons* ou pupitres de marbre, sur lesquels, suivant le rite de la primitive Église, on lisait au peuple l'épître et l'Évangile. Les détails de la façade sont d'une grande impureté; il faut les oublier pour ne voir que le motif assez agréable de l'ensemble.

Plan et coupe de l'église S. M. dell' Anima.

V, 41. Cette église et l'hôpital de sa dépendance furent commencés en 1400, avec les fonds qu'un Flamand, nommé Giovanni di Pietro, avait laissés par testament. L'édifice a été agrandi depuis par les libéralités de la nation allemande, qui continue d'y entretenir un hôpital. A l'occasion de cet agrandissement, Bramante, selon Vasari, fut appelé à donner son avis sur les plans dont l'exécution fut ensuite confiée à un architecte allemand. Le nom de *S. M. dell' Anima* lui vient de ce qu'on trouva en cet endroit une ancienne image représentant la Vierge assise entre deux figures dont la pose semblait indiquer deux âmes de fidèles. Une copie de cette image a été sculptée sur le tympan du fronton de la principale porte d'entrée. On voit, à droite, dans le chœur, le tombeau du pape Adrien VI, exécuté d'après les dessins de Baldassarre Peruzzi; il est placé en face de celui que nous avons représenté sur la coupe.

Le plan est d'une disposition assez heureuse, et étudié de manière

à dissimuler le biais du terrain. En distribuant sur la longueur des bas-côtés de grandes niches, dont la profondeur décroît graduellement, l'architecte est parvenu à faire disparaître les différences d'équerre. Ces grandes niches montent à la même hauteur que les voûtes, et sont d'une proportion trop élancée; elles rappellent encore le système tudesque abandonné depuis peu de temps. Cette architecture légère, malgré sa maigreur, n'est cependant pas dépourvue d'un certain charme.

PLANCHE 69.

Élévation de l'église S. M. dell' Anima.

Cette façade, qu'on dit avoir été construite en 1522, sous le pontificat d'Adrien VI, me paraît d'une époque antérieure, et si elle ne fut pas élevée par Bramante, du moins l'influence des avis de ce maître s'y fait apercevoir. On l'attribue généralement au vieux Antonio Giamberti da Sangallo, frère de Giuliano et oncle d'Antonio Picconi, le plus célèbre des Sangallo et l'architecte des palais Farnèse et Sacchetti; d'autres cependant ne reconnaissent Antonio Giamberti que pour l'auteur des belles portes d'entrée exécutées avec une rare précision en marbre blanc et en *porta santa* (1). Cette façade est, au reste, d'un aspect imposant, et le rapport des étages assez heureux. Le parti du rez-de-chaussée mérite surtout d'être mentionné avec éloge. Les pilastres, entablements et chambranles, sont en travertin, et les murs en briques apparentes. Le clocher, placé au-dessus de l'escalier circulaire, est d'un motif agréable; je regrette de n'avoir pu le représenter. V, 41.

(1) D'après les rapports qui existent entre ces portes et le tombeau d'Adrien VI, tant pour la nature des matériaux que pour le style des ornements, je ne serais pas éloigné de penser qu'elles ne soient une production du même artiste, de Baldassarre Peruzzi, l'architecte d'Adrien VI. Ce ne serait plus alors l'élévation tout entière qu'on aurait construite en 1522, mais seulement les trois portes : il paraît, en effet, très-probable que tous les travaux exécutés à cette époque, dans l'église, furent dirigés par le même architecte. Cette interprétation me semble devoir mettre d'accord les diverses opinions que j'ai relatées ci-dessus.

PLANCHE 70.

Collége de la Sapienza; plan et élévation.

VIII, 20. On fait remonter l'origine de cet établissement jusqu'en 1244, sous le pontificat d'Innocent IV ; mais les écoles publiques ne furent instituées dans ce lieu qu'en 1295, sous Boniface VIII. Clément V, en 1310, et Eugène IV, en 1432, y fondèrent de nouvelles chaires et l'enrichirent de plusieurs dotations. La construction des bâtiments actuels ne remonte guère qu'au commencement du XVI^e^ siècle, sous le pontificat de Pie III et de Jules II, dont le nom et les armes se voient encore au-dessus des deux croisées du premier étage, du côté de l'entrée. Léon X, à qui l'honneur de cette fondation est attribué, donna, en effet, plus d'extension aux plans primitifs, en adoptant ceux que lui présenta Michel' Angelo Buonarroti. La mort de ce pape ayant interrompu les travaux, ils ne furent repris qu'en 1575, sous le pontificat de Grégoire XIII, et l'on commença alors le portique de la cour sur les dessins de Giacomo della Porta. Les constructions continuèrent sous Sixte V; la façade principale, située à l'occident, fut terminée, et le double portique achevé en entier. Clément VIII et Paul V édifièrent les parties latérales au nord et au midi. Urbain VIII, ayant confié la direction des travaux à Borromini, termina la façade septentrionale et bâtit l'église. Innocent X éleva ensuite la coupole; enfin, en 1660, Alexandre VII mit la dernière main à l'édifice, acheva la décoration intérieure de l'église, la façade orientale vers S. Eustachio, et construisit la grande salle de la bibliothèque.

Ce somptueux édifice, désigné souvent sous le nom d'Archigymnase, est le siége de l'université de Rome. Il est situé entre le Panthéon et la place Navona. Le nom de *la Sapienza* lui vient de cette inscription : INITIUM SAPIENTIÆ TIMOR DOMINI, qui est gravée sur la façade. Les papes y ont fondé successivement des chaires où l'on enseigne gratuitement le droit, la théologie, la médecine, l'archéologie, les langues

orientales et les diverses branches des sciences et des lettres. L'école des beaux-arts, dirigée par l'Académie de S. Luc, a été récemment transportée dans les salles du rez-de-chaussée. Dans les appartements du troisième étage est placée l'école des ingénieurs, créée par Pie VII et organisée par Léon XII.

La disposition du plan est à la fois simple, commode, et très-convenable pour un établissement de ce genre. Les salles sont belles et spacieuses, les abords faciles, les communications bien établies, enfin, les escaliers parfaitement situés pour desservir les étages supérieurs; la seule chose qui choque et dépare la noble simplicité du reste, est la forme singulière que Borromini a choisie pour son église. Il a cherché, pour faire allusion aux armes du pape Urbain VIII, à reproduire dans son plan la figure d'une abeille; idée puérile et ridicule qui, à l'intérieur, a donné naissance à une foule de combinaisons bizarres, d'autant moins tolérables, que loin d'être rachetées par d'élégants ajustements, ceux-ci sont, au contraire, du goût le plus capricieux. Cette église est dédiée aux saints Luc l'évangéliste, Léon le Grand, et Yves, l'avocat des pauvres.

La façade principale, que construisit Giacomo della Porta, offre un ensemble d'un aspect simple et sévère, très-convenable pour un monument destiné à l'étude. Le grand mur lisse du rez-de-chaussée, contribue à lui donner ce caractère de tranquillité qui rend cette façade si remarquable. Les étages y sont dans un heureux rapport, la porte et les croisées d'une belle masse, la corniche et les bandeaux d'un bon effet. A l'extrémité, sur la gauche, existe un clocher peu important, et que, pour cette raison, nous n'avons pas cru devoir indiquer.

PLANCHE 71.

Collége de la Sapienza; portions de l'élévation et de la coupe.

On retrouve ici les parties principales de la façade, savoir, l'angle et le milieu de cette façade mis à l'échelle ordinaire des élévations. VIII, 56

A l'aide de ces dessins, on pourra non-seulement connaître les mesures les plus essentielles, mais encore juger assez bien du caractère des moulures, lesquelles se font plutôt remarquer par l'excellent rapport de leur masse que par la délicatesse de leurs profils. Nous devons faire observer qu'ici vue isolément, la porte d'entrée paraît très-lourde, tandis que sur l'ensemble de la façade, sur le mur lisse qu'elle seule décore, elle produit un excellent effet. C'est ainsi que les détails doivent varier de proportion suivant les circonstances et se modifier de manière qu'ils contribuent à donner toujours à l'édifice qu'ils décorent un caractère conforme à sa destination.

La coupe transversale, dont une moitié est représentée sur cette même feuille, reproduit à l'œil, d'une manière exacte, la proportion des ordres et des arcades, et fait de plus connaître les moulures et les mesures principales. Nous parlerons plus amplement de cette cour à l'occasion de la planche suivante.

PLANCHE 72.

Collége de la Sapienza ; coupe et vue de la cour.

VIII, 20 L'effet de la cour de la Sapienza peut très-bien s'apprécier d'après notre perspective qui en donne une idée assez complète. Le parti général de cette cour mérite d'être cité avec éloge, et l'on doit approuver particulièrement la retraite de la largeur du portique pratiquée adroitement au deuxième étage sur les deux parties latérales. Par suite de cette disposition, non-seulement la cour semble agrandie, mais il en résulte un mouvement dans les lignes d'architecture qui ajoute à cette cour un aspect pittoresque. Les ordres et les arcades sont entre eux dans une excellente proportion et bien en harmonie avec l'ensemble. Quant aux détails, on en jugera beaucoup mieux en consultant la figure de la page précédente. Ils sont bien entendus comme effet, mais ils ne se recommandent ni par leur finesse, ni par leur correction. Giacomo della Porta, qui a élevé ce double portique,

architecte d'un talent fécond, s'est plutôt fait remarquer par le grandiose de ses compositions que par la grâce de leurs détails, et, sous ce rapport, il ne semblait nullement appartenir à l'école de Vignole, dont il fut pourtant l'élève le plus distingué. Au dernier étage, cette œuvre malheureuse de Borromini, on ne trouve que d'assez pauvres ajustements. Cet étage paraît trop élevé comparativement à ceux qui le supportent. Au reste, ce défaut est dissimulé sur les deux ailes de la cour par la saillie du portique.

Nous nous sommes abstenu, dans la coupe longitudinale, de faire connaître l'intérieur de l'église à cause des combinaisons et des ajustements de mauvais goût qui y règnent; et c'est pour un motif semblable que nous avons évité, dans la vue perspective de la cour, d'offrir aux yeux la façade de l'église, dont le dôme est surmonté d'une lanterne se terminant en spirale : chef-d'œuvre d'extravagance, production d'une imagination en délire, où la bizarrerie des détails rivalise de ridicule avec la conception générale! Il faut autant que possible voiler de tels objets et se garder d'en offenser la vue (1).

PLANCHE 73.

Plan du palais di Venezia et de l'église de S. Marco.

L'église de S. Marco fut fondée en 336, sous le règne de Constantin, par le pontife romain saint Marc Ier, qui la dédia à saint Marc l'évangéliste. Elle fut réparée vers l'an 772, par Adrien Ier, et restaurée en entier environ l'an 833, par Grégoire IV, auquel on doit les mosaïques de la tribune; enfin, vers l'an 1468, le pape Paul II y fit faire des réparations très-importantes sous la direction de Giuliano da Majano. Cet architecte en éleva la façade et construisit l'immense palais adjacent. Une restauration plus moderne a été faite à l'église par l'architecte Orazio Turriani. IX, 39 et 40.

(1) Milizia, en pareille circonstance, se sert d'une expression aussi originale qu'énergique, lorsqu'il dit : *avvelena la vista*, elle empoisonne la vue.

Depuis Paul II, le palais servit d'habitation d'été aux pontifes ses successeurs jusqu'à Pie IV, qui le donna à la république de Venise pour y loger ses ambassadeurs. Depuis la réunion de Venise à l'Empire, il sert de résidence aux ambassadeurs d'Autriche.

Le palais contigu, que j'ai désigné sous le nom de *petit palais di Venezia,* n'a été mentionné d'une manière particulière dans aucune description de Rome, et tous les auteurs attribuent, sans distinction, la construction des deux palais à Giuliano da Majano. Cependant il y a une différence si marquée dans le style de leur architecture, et même dans leur physionomie, que cette différence frappe de prime abord.

La manière extraordinaire dont ils sont liés entre eux démontre, d'ailleurs, jusqu'à l'évidence, qu'ils n'ont été ni conçus, ni exécutés d'un seul jet. De plus, nous ferons observer que le petit palais ne se compose, pour ainsi dire, que d'un portique intérieur à double étage, servant seulement à entourer un jardin, et revêtu à l'extérieur d'une façade; du reste, aucune distribution intérieure propre à en rendre l'habitation possible; il n'y a même aucune entrée directe. Comment expliquer cette singulière construction, si ce n'est en la considérant comme une dépendance du premier palais, et en supposant qu'elle fut entreprise pour procurer une promenade ou bien une communication avec le Capitole, au moyen d'un pont jeté au-dessus de la rue S. Marco? On retrouve, en effet, la même intention au Vatican, la demeure actuelle des papes, dans cette galerie destinée à le faire communiquer avec le fort Saint-Ange, où, en cas de surprise et d'attaque subite, ils peuvent trouver un asile assuré.

Ainsi, il paraît non-seulement prouvé que le petit palais di Venezia est d'une construction postérieure au grand édifice, mais tout porte à croire que Sixte IV, successeur de Paul II, fut le continuateur des travaux; du moins il est évident pour nous qu'ils ont été dirigés par son architecte, Baccio Pintelli, en qui le pontife, suivant Vasari, avait toute confiance, et qu'il consultait en toute occasion. Le style de ce maître

s'y reconnaît tout de suite; si l'on en doutait, il suffirait, pour s'en convaincre, de comparer l'intérieur de la cour du petit palais avec la façade de l'église de' SS. Apostoli, œuvre bien authentique de Baccio Pintelli, et l'on y trouverait l'identité la plus complète : même système d'arcades, supportées, au rez-de-chaussée, par des pieds-droits à pans coupés, et au premier étage, par des colonnes; mêmes chapiteaux, mêmes consoles entre les archivoltes; enfin les corniches profilées de la même manière.

Venons maintenant à l'examen détaillé de l'édifice. L'église est, dans le plan, la partie qui offre le plus d'intérêt; elle est enclavée avec talent dans le palais; la disposition en est bonne et les accès faciles. L'entrée principale existe sous le portique de la façade, que nous avons déjà mentionné comme étant l'œuvre de Giuliano da Majano. Les entrées latérales se prennent, l'une sous le portique de la cour, et l'autre au fond d'un des vestibules du palais. Le sol actuel est au-dessous de celui de la voie publique : peut-être est-ce le sol antique, celui enfin de l'église primitive, à laquelle il fallait sans doute monter, dans le principe, tandis que, pour y arriver, il faut maintenant descendre plusieurs degrés. Les colonnes de la nef sont en marbre diapré de Sicile, et les pieds-droits revêtus d'un marbre blanc veiné.

Nous avons jugé à propos de signaler par une teinte plus pâle cette partie du grand palais transformée en petites habitations. Les nombreux changements qu'elle a subis ne permettent que difficilement, aujourd'hui, d'en reconnaître l'état primitif. Un simple trait indique de même la suite présumée du portique et la masse des bâtiments dont la cour devait être environnée.

PLANCHE 74.

Palais di Venezia; élévations et coupes.

On trouve réunies, sur cette seule planche, les façades principales et les coupes sur les deux cours du grand et du petit palais. Nous IX, 39

nous occuperons d'abord du premier de ces édifices. Son élévation étonne moins encore par la grandeur de sa masse que par le caractère imposant qu'on a su lui imprimer. Tout, en effet, et divisions d'étages, et détails, a été calculé de manière à obtenir du grandiose, et avec l'intention d'augmenter à l'œil des dimensions déjà considérables par elles-mêmes. La hauteur du soubassement qui domine les autres étages, et surtout ce couronnement énorme, cette corniche si mâle et si fière, avec ses consoles saillantes surmontées de créneaux, contribuent singulièrement à donner à l'ensemble un aspect imposant et formidable.

Toute cette façade est construite en moellons recouverts d'un enduit de pouzzolane de couleur grise. La corniche, les bandeaux et les croisées du rez-de-chaussée sont en travertin; la porte d'entrée et les croisées du premier et du deuxième étage sont seules exécutées en marbre blanc.

La cour du grand palais est restée inachevée, mais le fragment qui existe suffit pour donner une idée avantageuse de l'ensemble s'il eût été complété. La longueur trop considérable des colonnes engagées du rez-de-chaussée, l'inconvenance du rapprochement du corinthien et du dorique, donné comme support immédiat au premier ordre, et quelques impuretés dans les profils, ne manqueront pas de provoquer la critique; mais, pour être juste envers Giuliano, on ne doit pas oublier qu'il a été l'un des précurseurs de l'art, et reconnaître en même temps que les arcades et les deux étages sont d'une heureuse proportion, que la masse des moulures est d'un bon rapport, enfin que, sans augmenter la dimension et la richesse de la corniche de couronnement, il est parvenu, à l'aide d'une adroite combinaison, à lui donner plus de valeur et d'importance, et cela, en profilant la corniche du rez-de-chaussée au-dessus de chaque colonne. Cet heureux motif semble lier davantage les deux ordres entre eux, et décèle, dans l'artiste qui l'a imaginé, une grande intelligence des effets de perspective.

Quelques auteurs ont avancé, mais sans pouvoir l'affirmer, que ce palais, ainsi que plusieurs autres de la même ville, avaient été cons-

truits des débris du Colisée; leurs doutes à cet égard ne sont même pas éclaircis de nos jours (1); mais, ce qui paraît plus certain, c'est que le célèbre amphithéâtre dut servir d'étude à Giuliano. Les analogies de plus d'un genre qu'on retrouve entre l'architecture de cette cour et celle du Colisée en sont la preuve.

Les larges voûtes des portiques, surtout celle du premier étage, dont le diamètre est d'environ $6^{mèt.}$, 50, sembleront peut-être faiblement contre-butées. Cette crainte serait fondée, si la voûte n'était de peu d'épaisseur et même établie en mortier de pouzzolane, conséquemment avec une extrême légèreté. D'ailleurs les pieds-droits, sur lesquels cette voûte repose, étant construits en blocs de travertin, présentent, par leur poids seul, une assez forte résistance à la poussée.

Plusieurs salles de ce palais ont de quoi surprendre par leur immense étendue en tous sens. Sous ce rapport, la pièce à l'angle de la place et celle qui la précède sont l'une et l'autre à citer.

L'élévation du *petit palais* porte le caractère d'un monument d'architecture militaire; pour les édifices de ce genre, pour un arsenal, par exemple, ce serait, sinon un modèle, du moins comme un type précieux qu'on pourrait appliquer avec succès.

Les étages de cette façade sont bien divisés, les arcades d'une bonne proportion, les profils pleins de convenance et de finesse, enfin le motif des arceaux et des créneaux d'un rapport parfait avec l'ensemble.

(1) On ne peut rejeter complétement la tradition populaire sur les dégradations commises au Colisée: mais s'il est probable que les énormes blocs de travertin, formant dans l'origine toute la partie méridionale du grand amphithéâtre, ont été employés dans la construction des monuments modernes, il est néanmoins douteux qu'ils en aient été arrachés violemment, et qu'on ait ainsi dégradé comme à plaisir le majestueux et vénérable édifice. Cette dévastation me paraît d'autant moins croyable, que généralement les papes, depuis le milieu du XV^{e} siècle, ne se montrèrent pas moins conservateurs zélés des antiquités qu'amis et protecteurs des lettres. Tout fait donc présumer qu'on se sera borné à enlever les débris gisant à terre, ou seulement les pierres qui n'étaient plus qu'imparfaitement liées à l'édifice. Et comment d'ailleurs pourrait-on expliquer cette profanation de la part des grands architectes qui ont employé ces matériaux, lorsqu'on sait que, pleins d'admiration pour les chefs-d'œuvre antiques, ils ne cessaient de les étudier?

La cour est carrée et entourée d'un portique à double étage; de même que la façade, elle est traitée dans un style sévère, qui ne manque pas d'agrément, et lui donne une physionomie particulière. Les arcades, les colonnes, les pieds-droits à pans coupés, sont dans des proportions mâles et courtes, mais en harmonie dans les deux étages; les corniches sont d'une hauteur et d'une saillie très-prononcée; en un mot, l'on retrouve partout l'empreinte de la force et de la fermeté, caractérisée encore par cette ligne de créneaux qui se découpe sur le ciel d'une manière si pittoresque.

PLANCHE 75.

Palais di Venezia; partie de l'élévation et de la coupe du grand palais.

IX, 39. Nous reproduisons ici, sur une échelle plus grande, une portion de l'élévation et de la coupe du grand palais, dont nous venons de présenter les ensembles. A l'aide de ces nouveaux dessins, on pourra beaucoup mieux juger du style de l'architecture de cette partie importante du monument, et apprécier l'exactitude des jugements que nous avons portés.

PLANCHE 76.

Palais di Venezia; détails de l'élévation du grand palais.

IX, 39. Les détails de l'élévation étant bien assortis au caractère de la façade, et dignes d'ailleurs d'être connus, nous avons jugé à propos de leur consacrer une planche. Nous signalons plus particulièrement à l'attention la corniche de couronnement, la croisée du premier étage, dont les profils sont parfaitement bien entendus, et surtout cette belle porte du même étage, non moins remarquable pour la grâce et la richesse de ses ajustements, que pour la délicatesse de son exécution.

PLANCHE 77.

Palais di Venezia ; partie de l'élévation et de la coupe du petit palais.

Nous renvoyons, pour cette planche, aux observations que nous avons déjà faites, sur le petit palais, à la fin de notre article, sur la planche 74 : l'échelle étant ici plus grande, on pourra juger beaucoup mieux de la justesse de nos remarques. IX, 39

PLANCHE 78.

Palais di Venezia ; vues du grand et du petit palais et de l'église S. Marco.

Ces deux perspectives contribueront à donner une idée exacte et complète de l'aspect extraordinaire de ce noble et majestueux édifice. La première fait connaître la façade de l'église S. Marco et l'effet sévère et pittoresque du petit palais. La seconde indique, non-seulement la jonction des deux palais, mais fait comprendre tout ce que le plus grand a d'imposant et de gigantesque; ce qu'un dessin géométral ne pouvait rendre que d'une manière imparfaite. IX 39 et 40

En donnant beaucoup d'étendue à nos observations sur ce monument, notre but a été d'appeler l'attention sur cette œuvre si remarquable du milieu du xv^e^ siècle, et d'engager le lecteur à en faire une étude approfondie.

PLANCHE 79.

Palais della Cancellaria ; plan et élévation.

Ce palais, l'un des plus beaux et des plus magnifiques qu'il y ait à Rome, est situé entre la place Navona et la place Farnèse. Depuis Clément VII, il sert d'habitation au cardinal vice-chancelier, et de résidence à la Chancellerie apostolique. En 1435, le cardinal Ludovico VI 23

Mezzarota de Padoue y fit faire des réparations; mais, d'après l'inscription gravée sur la frise du premier étage de la façade, le cardinal Raphaël Riario de Savone, neveu de Sixte IV, et enrichi par lui, le fit rebâtir à ses frais, à partir des fondations. Bramante Lazzari fut chargé de cette vaste construction (1).

On croit communément que la majeure partie de cet édifice fut construite avec les débris du Colisée (2), de l'arc de Gordien et de bains antiques existant dans la villa Ceretta, habitation située à l'est des thermes de Dioclétien.

En considérant l'ensemble de ce plan, on découvre de suite que l'architecte eut à surmonter trois difficultés majeures; il lui fallut :

(1) Ici se présentent plusieurs difficultés à l'égard du célèbre architecte : nous les avons examinées avec le plus grand soin sans pouvoir arriver, selon nous, à une conclusion bien satisfaisante.

Suivant Vasari et d'autres biographes, Bramante, après avoir exécuté de nombreuses constructions dans la Romagne et dans le Milanais, ne vint à Rome qu'en 1500. Il s'y livra d'abord avec ardeur à l'étude des monuments antiques et poussa ses recherches et ses excursions jusqu'à Naples. Cependant l'inscription de la Chancellerie, édifice qu'on ne pourrait contester à Bramante, porte la date de 1495; c'est-à-dire, fixe une époque antérieure de cinq années à l'arrivée de cet architecte à Rome : d'où il faudrait conclure qu'il n'eut pas, dès l'origine, la direction des travaux, et admettre, avec Pietro Ferrerio, la date de 1512, laquelle serait alors celle de l'achèvement du palais.

Vasari prétend encore que le cloître de *S. M. della pace* fut à Rome son premier ouvrage et fit sa réputation : or, d'après l'inscription, ce cloître fut bâti en 1504, la même année qu'une autre construction très-considérable, celle du palais *Giraud*. Enfin, ce qui est encore plus en opposition avec le dire de Vasari, c'est la date du petit temple de *S. Pietro in Montorio*, bâti en 1502, et celle de 1500, qu'on lit sur une frise de la maison *Vicolo del governo vecchio*. (Voyez pl. 13.)

Malgré l'admiration que nous professons pour Bramante, et tout en admettant l'extrême fécondité de son génie et son activité bien reconnue, nous doutons qu'il ait pu exécuter tant de belles choses en moins de dix années, ou même de quatorze, puisqu'il mourut en 1514. Il est également peu croyable que, deux ans après la construction du cloître de *S. M. della pace*, il ait acquis en aussi peu de temps assez de crédit et de renom, pour mériter qu'en 1506, Jules II lui confiât une entreprise aussi immense que la construction de la basilique de Saint-Pierre. D'après toutes ces considérations, je serais donc porté à croire que son arrivée à Rome est antérieure à l'an 1500.

(2) Voyez nos précédentes observations sur le Colisée, dans la note du bas de la page 219

1° Assujettir ses constructions au périmètre irrégulier du terrain.

2° Élever une église sur un lieu déjà consacré, avec l'obligation probable d'utiliser d'anciens murs.

3° Enfin, procurer de nombreux bureaux à l'usage de la chambre apostolique, en sachant conserver à l'édifice un grand caractère, malgré toutes les petites divisions exigées par un tel programme : or, toutes ces conditions sont ici remplies sans qu'on s'aperçoive des efforts qu'elles ont dû coûter. L'entrée du palais est commode, la cour d'une ordonnance simple, noble et régulière, les portiques spacieux, l'escalier principal bien accusé, enfin la communication avec l'église, facile et directe. La petite cour, dont l'entrée particulière existe sur une façade latérale, procure en même temps, avec la grande cour et le jardin, une communication utile, et satisfait ainsi à une foule de besoins.

Après avoir donné, sur une petite échelle, le plan général de l'église, du palais et du jardin, j'ai cru devoir reproduire sur l'échelle ordinaire la partie la plus intéressante du plan, celle qui comprend la façade et la cour, et doit faire l'objet des planches suivantes.

La façade, qui est d'une composition si sage, d'un caractère si noble, offre à la fois de belles lignes, des divisions heureuses, et une foule de riches détails. Elle est empreinte au plus haut degré, de la manière du Bramante, et pourrait en être considérée comme le type véritable. Il est à regretter que Vignole et Domenico Fontana, chargés d'exécuter des travaux dans ce palais, n'aient pas conservé dans les adjonctions peu importantes qu'ils ont eues à faire à l'élévation, le style et le caractère du maître dont ils complétaient le chef-d'œuvre. S'ils ne jugeaient pas à propos de suivre exactement les dessins de Bramante, ils devaient, au moins, imaginer des détails plus en harmonie avec l'ensemble.

Les avant-corps qu'on distingue aux extrémités de la façade furent, à cette époque, un exemple fort rare encore, d'une pratique dont

on a fait depuis un usage si fréquent et si abusif, mais qui trouve ici une application raisonnable. Ces avant-corps prononcent davantage les angles et semblent leur donner plus de force. Leur saillie, quoique peu considérable, suffit pour rompre les lignes déjà trop étendues de la façade. Celle-ci est entièrement construite en travertin, à l'exception des croisées du premier étage et des colonnes de la porte d'entrée. Les unes comme les autres sont exécutées en marbre.

PLANCHE 80.

Palais della Cancellaria; parties principales de l'élévation.

VI, 23. Comme cette planche ne pouvait contenir la façade entière, mise à l'échelle ordinaire des élévations, il a fallu, pour donner une idée bien arrêtée de cette façade, se borner à en représenter les parties principales, savoir : l'un des avant-corps, et les deux sections comprenant d'une part la porte d'entrée du palais, et de l'autre celle de l'église. On pourra donc, au moyen de ces portions de façades, non-seulement connaître les mesures ou cotes, mais juger beaucoup mieux que sur le petit ensemble de la planche précédente, du rapport des étages, de la proportion des ordres et des croisées, enfin de l'effet relatif des profils et des ornements.

La porte de l'église fut construite par Vignole, et se voit, pl. 83, avec tous ses détails. La porte du palais n'étant pas d'un goût très-pur, ne méritait pas, comme celle de l'église, d'être reproduite avec ses détails. Elle fut établie sous la direction de Domenico Fontana, lorsque le cardinal Alessandro Montalto, neveu de Sixte V, fut nommé vice-chancelier.

PLANCHE 81.

Palais della Cancellaria; détails de l'élévation.

VI, 23. Tous les détails du deuxième étage, et ceux du premier, à l'ex-

ception de la croisée, sont réunis sur cette planche. Ils sont recommandables autant par la délicatesse et la fermeté des profils que par l'excellente combinaison et le juste rapport des moulures. La corniche de couronnement, répétée dans la cour du même palais, se retrouve, ainsi que les chapiteaux composites, dans plusieurs autres productions de Bramante, et notamment aux palais Giraud et Doria. Ces chapiteaux sont du genre de ceux qu'on recherchait beaucoup à cette époque où l'on aimait surtout la variété. Ils semblent inspirés de chapiteaux antiques dont il existe d'assez nombreux exemples; Bramante, en les adoptant, a fait preuve de discernement et de goût; ils s'harmonisent parfaitement avec l'élégance des croisées et les autres détails, et la nature même de leur ajustement fait qu'ils conservent de la valeur et produisent encore de l'effet à des hauteurs même assez considérables.

PLANCHE 82.

Palais della Cancellaria; suite des détails de l'élévation, croisée du premier étage.

Rien de plus élégant que les détails de ces belles croisées; elles sont VI, 23.
en marbre blanc et exécutées avec le plus grand soin. Les arabesques, dont le fût des pilastres est décoré, sont d'une finesse et d'une variété qui enchantent. Le balcon n'existe qu'à la seule croisée du pan-coupé; quoique déjà très-remarquable par la richesse de ses sculptures, il l'est encore davantage pour le bon goût de son ajustement, l'heureuse combinaison des consoles avec les panneaux, et la grâce de ses ingénieuses arabesques.

PLANCHE 83.

Palais della Cancellaria; suite des détails de l'élévation.

Tous les détails du rez-de-chaussée sont rassemblés sur cette plan- VI, 23.

che. Il faut y remarquer la convenance parfaite du profil des moulures servant à diviser la hauteur du rez-de-chaussée, et la noble simplicité du soubassement. Quant à la porte de l'église S. Lorenzo in Damazo, ce fut le cardinal Alexandre Farnèse, neveu de Paul III, qui la fit exécuter sur les dessins de Vignole. La pureté de ses profils, la forme heureuse de ses consoles, et l'ajustement du soffite du larmier, la font regarder, à juste titre, comme un des beaux modèles qu'on puisse offrir en ce genre.

PLANCHE 84.

Palais della Cancellaria; vues de la cour et de l'entrée de l'escalier.

VI. 23 On peut déjà, d'après la plus importante de ces deux vues, apprécier l'architecture de la cour de la Chancellerie : cette architecture est à la fois noble, élégante et pittoresque. Les effets de perspective y ont été calculés de la manière la plus brillante. Ainsi, tandis qu'on aperçoit sous les portiques une foule de lignes qui se croisent, l'œil suit en même temps avec complaisance, sur les façades, le cours régulier et calme des longues lignes horizontales des corniches. Ce contraste, en donnant beaucoup de charme à l'ensemble, détruit en outre toute idée de confusion et de désordre.

La notice sur la planche suivante nous fournira l'occasion de parler plus en détail de cette cour si généralement et si justement admirée.

La petite vue prise en face de l'escalier sert à la fois à faire connaître le vestibule, l'arrangement particulier des voûtes sous le premier portique; enfin, l'entrée de l'escalier. Cette vue devenait indispensable pour donner une idée complète du rez-de-chaussée.

PLANCHE 85.

Palais della Cancellaria; coupe sur la cour.

VI. 24 Lorsqu'on pénètre dans cette belle cour, si l'on est frappé de la

magnificence rare de ses portiques, et de l'heureux rapport des étages, on n'est pas moins charmé de trouver dans l'ensemble une admirable harmonie. L'habile architecte ayant à sa disposition les colonnes de l'ancienne basilique de S. Lorenzo in Damazo, démolie lors de la reconstruction du palais, lesquelles, dit-on, appartenaient antérieurement au portique de Pompée, situé à peu de distance de cette église, sut distribuer ces riches dépouilles autour de sa cour nouvelle, de manière à en former un portique à double étage. Cette première disposition seule procurait déjà de brillants effets; mais la tâche était loin d'être remplie, puisque des besoins nombreux restaient à satisfaire : il fallait établir des bureaux, créer des appartements d'habitation, élever même de nouveaux étages, et, comme les matériaux tout façonnés vinrent à manquer, on dut recourir au travertin pour remplacer le marbre aux étages supérieurs : alors des pilastres placés au-dessus des colonnes en continuèrent les lignes verticales, et pour que le motif en fût mieux senti, un mur de briques d'un bel appareil servit à les détacher : heureuse combinaison de matériaux où se montrent toutes les ressources, toute la fécondité du génie, qui sait, à l'occasion, dissimuler les difficultés qu'il avait à vaincre et jusqu'à la pauvreté de ses moyens d'exécution!

Pour fortifier les angles, dont la solidité contribue tant à la durée des édifices, l'architecte a judicieusement préféré des pieds-droits aux colonnes, qui sont des supports en général un peu grêles, insuffisants même dans certains cas; ce parti offre, en outre, l'avantage non-seulement de satisfaire l'œil, en articulant mieux les angles de la cour, mais de permettre en même temps aux archivoltes d'achever leur course circulaire sans se confondre l'une dans l'autre.

Nous remarquons ici, comme dans la plupart des œuvres du Bramante, que les croisées des étages supérieurs décroissent d'une manière très-sensible. Cette méthode, il est vrai, n'a rien que de conforme aux lois de la raison, puisqu'à l'intérieur d'une habitation dominée par d'autres, l'intensité de la lumière doit augmenter à

mesure qu'on s'élève davantage au-dessus du sol. Cependant, comme la diminution des croisées n'est pas ici dans une proportion graduée, mais, au contraire, dans un rapport beaucoup plus considérable, il faut croire qu'en plaçant de petites ouvertures à de grandes hauteurs, ce fut de la part de l'artiste un calcul fait en vue d'augmenter par des contrastes le grandiose et l'effet de ses masses. Cette pratique, d'ailleurs, trouvait plus aisément une excuse dans l'heureux climat où il exerçait son art.

PLANCHE 86.

Palais della Cancellaria ; détails de la cour.

VI. 23. Tous les détails du deuxième étage et une partie de ceux du premier ont été réunis sur cette planche. On observe dans la composition de ces détails le même goût, la même recherche, que dans ceux de la façade ; et la sculpture y est traitée avec le même soin. Les chapiteaux du premier étage sont surtout remarquables par la grâce de leur ajustement. Bramante a dû les composer de manière à procurer une hauteur suffisante aux belles colonnes en granit dont il avait à trouver l'emploi.

La grandeur de l'échelle a permis d'indiquer ici l'appareil du mur de briques du deuxième étage, lequel, comme on peut en juger, produit en exécution un très-bon effet.

PLANCHE 87.

Palais della Cancellaria; suite des détails de la cour.

VI. 23. Sur la partie gauche de cette page, se voit la suite des détails du premier étage; on y distingue principalement une belle porte surmontée d'une mezzanine. Ce motif de porte est reproduit souvent dans les œuvres de Vignole, mais cet architecte a été rarement aussi heureux qu'en cette circonstance.

Tous les détails du rez-de-chaussée sont compris dans le cadre à droite de la même page : plus simples et plus sévères que ceux des étages supérieurs, ils sont traités dans le même caractère, et suivant le même principe, de sorte que partout règne l'unité la plus parfaite.

Les colonnes et les pieds-droits des portiques sont en granit rouge, mais les chapiteaux et les bases ont été exécutés en marbre blanc, ainsi que les médaillons entre les archivoltes et les cadres des armoiries. Pour les pilastres, corniches, archivoltes et chambranles, on a employé le travertin. Le mur du dernier étage, sur lequel se détachent les pilastres et les croisées, est seul en briques appareillées.

PLANCHE 88.

Palais della Cancellaria ; suite des détails de la cour.

Ces portes ont été comprises dans les détails de la cour, parce qu'elles se trouvent sous le portique ou sur le palier du premier étage. Toutes les trois sont en marbre blanc et exécutées avec beaucoup de soin et de délicatesse. VI, 23

PLANCHE 89.

Palais della Cancellaria ; peinture de la voûte d'une des salles du premier étage.

Nous lisons dans Vasari qu'il travailla, ainsi que Baldassarre Peruzzi, aux peintures des salles de la Chancellerie. Celles que nous avons représentées sur cette planche ne peuvent être attribuées à Vasari ; c'est du moins l'opinion d'un grand artiste (1) qui a fait une étude approfondie de la manière et du style des maîtres italiens. Cette conception est d'un style si pur et si élevé, elle décèle d'ailleurs une connaissance si juste et si savante de la manière antique, que ce n'est VI, 23

(1) M. Ingres.

qu'en Peruzzi, et en lui seul, qu'on pouvait rencontrer réunis, le savoir et les talents que dénote un tel ouvrage. Peut-être avouerait-on que la composition en est un peu confuse, mais en reconnaissant, du moins, qu'elle abonde en charmants détails, et que les ornements du meilleur goût, les ajustements les plus gracieux, y ont été répandus à profusion. Les tableaux qui enrichissent les divers compartiments sont généralement bien composés : quelques-uns sont traités dans le style de Raphaël, et cette ressemblance les lui a fait attribuer. Ces peintures ont été malheureusement fort maltraitées par le temps; plusieurs parties même, ne se distinguant qu'avec peine, j'ai été obligé de prendre ailleurs l'un des tableaux, celui de la reconnaissance de Joseph par ses frères (1).

PLANCHE 90.

Palais della Cancellaria ; vues des deux cours.

VI, 93 Pour donner une idée tout à fait complète de la cour, il nous a paru nécessaire d'en faire connaître l'effet, lorsque le point de vue est reporté au premier étage. La cour, considérée à cette hauteur, prend un aspect moins sévère et devient plus pittoresque.

La perspective qui se voit au haut de la même page, indique la décoration de la petite cour et l'entrée du jardin.

PLANCHE 91.

Église et cloître de S. Salvatore in Lauro.

V, 11 Cette église et le monastère adjacent furent fondés par Latino Orsino, fait cardinal l'an 1450. Ce prélat appela de Venise des chanoines de Saint-George in Alga, destinés à desservir l'église : celle-

(1) J'ai revu ces fresques en 1831, lorsqu'on était occupé à les restaurer. La voûte de la salle, et toute la façade du palais donnant sur le jardin, offraient de nombreuses crevasses; on avait senti l'urgence d'une reprise générale, et l'architecte, M. Valadier, l'exécutait alors.

ci ayant été en partie détruite par un incendie, les religieux la firent restaurer par Ottavio Mascherino. L'ordre de ces religieux ayant été supprimé, l'église et le couvent, l'an 1670, furent concédés par Clément X à la province des Marches. Les *confratelli*, ou membres de la confrérie, attachés à l'église, construisirent alors l'oratoire pour leur propre usage, et y fondèrent le collége, où, pendant cinq ans, sont élevés gratuitement douze enfants, dont la majeure partie doit être de la province des Marches; les autres ne sont admis qu'autant qu'ils sont Romains.

Le cloître est d'un agréable effet; son architecture a quelque rapport avec celle des cloîtres de la Toscane, comme on en pourra juger d'après la coupe. Le plan général, représenté sur la même planche, donne de même une idée de l'ensemble de l'église et du monastère.

Hôpital de' Genovesi.

Mario Duce Cigala, noble génois, fit construire l'église S. Giovanni Battista de' Genovesi et l'hôpital qui en dépend. Il assigna une dotation à cet hôpital, afin qu'on pût y recevoir et y soigner, en cas de maladie, les marins ses compatriotes durant leur séjour à Rome. Depuis sa fondation, l'église a subi diverses restaurations, mais la cour de l'hôpital est restée intacte. L'architecture de celle-ci se distingue par sa convenance autant que par son extrême simplicité. D'après le caractère qu'elle porte, on juge qu'elle appartient au milieu ou à la fin du XV^e^ siècle. Je crois y reconnaître la manière de Baccio Pintelli, et n'ai même que peu de doutes à cet égard. Il est vrai qu'on n'a d'autre autorité à citer à l'appui de cette opinion que le témoignage assez vague de Vasari, qui, après avoir avancé, dans la vie de Baccio Pintelli, que cet architecte construisit à Rome une infinité d'églises, se borne à en désigner un petit nombre. Nous savons, toutefois, qu'à la même époque, Pintelli bâtit un autre hôpital, celui de *S. Spirito in Sassia*, XIII, 40.

ce qui pourrait autoriser à croire que la direction de celui *de' Genovesi* lui fut également confiée.

Le plan de la cour de ce dernier édifice étant parfaitement régulier, il nous a paru suffisant d'en indiquer le quart, pour en donner une idée complète. La vue perspective fait juger de l'ensemble, et, d'après les deux portions de coupe, on connaîtra l'angle de la cour, le puits qui la décore, et jusqu'aux principales mesures.

PLANCHE 92.

Maison, via delle Quattro fontane.

II, pres 24. Cette petite maison, située à peu de distance du palais Barberini, fut probablement construite comme dépendance de ce palais. La disposition agréable de son plan, le joli motif de la façade sur la cour, et l'arrangement ingénieux du vestibule, nous porteraient à l'attribuer à Bernini ou à quelque habile architecte de son époque.

Petit palais Corandini, via di Marforio.

I. 3 Il est situé sur le penchant du Capitole entre les rues di Marforio et di Testa Spaccata. L'escalier qui aboutit à cette rue et fait monter de ce côté au vestibule, procure une seconde entrée à l'habitation. Il est combiné avec adresse. On doit remarquer que la terrasse, se trouvant de plain-pied avec le premier étage, non-seulement donne beaucoup d'agrément à l'appartement dont elle dépend, mais qu'elle sert en même temps d'abri à l'escalier que nous venons de mentionner.

Élévation d'une maison, piazza Serlupi.

XI, 12. Le caractère sévère qui domine dans cette façade, l'ajustement de la porte d'entrée, le bon effet du couronnement, enfin, l'élégant parti de la loge supérieure, méritent de fixer l'attention.

Plan du palais Sacchetti, via Giulia.

Quoique ce palais ne soit pas cité comme un des plus considérables de Rome, c'est un de ceux pourtant que les architectes observent avec le plus d'attention. Antonio da Sangallo le construisit pour sa propre habitation, et, travaillant pour lui-même, il put y déployer sans entraves, les théories de son art telles qu'il les comprenait (1). Il ne pouvait, au reste, choisir un site dans des conditions plus favorables. La façade principale est, en effet, établie sur la rue Giulia, à cette époque la plus belle et la plus fréquentée de la ville, et le jardin est situé sur le bord du Tibre, dont les rives pittoresques forment, avec les jolies habitations et la brillante verdure qui couvrent le Janicule, un tableau ravissant, que la vue solennelle du Vatican et de la coupole de Saint-Pierre, s'élevant sur la droite, rend encore plus magnifique et plus imposant. Une demeure qui réunissait tant d'avantages devait être un délicieux séjour pour Sangallo, si bien fait pour apprécier les beautés de l'art associées à celles de la nature.

Après la mort de cet illustre artiste, le palais fut acheté par le cardinal Gio: Pucci di Montepulciano, lequel, ajoutant aux dépenses considérables déjà faites, chargea Nanni Bigio, architecte et sculpteur florentin, élève de Sangallo, de l'achever et de l'agrandir. Devenu successivement la propriété des familles Cevoli et Acquaviva, il passa enfin aux Sacchetti, qui le possèdent encore.

La disposition du plan est simple, mais d'une belle ordonnance; l'escalier est commode et se présente avec noblesse : il tire un effet pittoresque d'une petite cour qui l'éclaire à mi-étage et à la hauteur du premier palier. Ce même motif a été répété par Sangallo, au palais Farnèse, et Michel-Ange l'a imité au palais *de' Conversatori*, situé

(1) On remarque dans ce palais les armes du pape Paul III, qui avait discerné le génie de Sangallo et fait sa fortune. La reconnaissance de l'artiste est heureusement exprimée par cette inscription : *Tu mihi quodcumque hoc rerum est.*

sur le Capitole. La loge, ou petit pavillon, bâtie sur les bords du Tibre, est dans une position délicieuse.

PLANCHE 93.

Élévation du palais Sacchetti.

V, 36. La réputation de cette façade est justifiée par la belle ordonnance de son ensemble, l'excellent rapport de ses étages, l'heureuse répartition du rez-de-chaussée, non moins que par la correction et la beauté de ses détails.

Cependant elle n'est pas, peut-être, à l'abri de toute critique, et l'on pourrait, ce nous semble, reprocher aux croisées du premier étage d'être trop peu importantes comparativement à celles du rez-de-chaussée et du deuxième étage. On trouve, en outre, dans les premières, une particularité remarquable. Suivant le précepte de Vitruve, elles vont s'élargissant graduellement de haut en bas. Sangallo qui, pour les croisées et quelques portes du rez-de-chaussée de la cour du palais Farnèse, a usé du même système, avait trouvé des exemples antiques d'une telle pratique, soit au temple de la Sibylle à Tivoli, soit à celui d'Hercule à Cora.

Toute la façade est construite en briques apparentes : ces briques, suivant l'intention probable de l'architecte, devaient être revêtues d'un enduit. Les bandeaux, la corniche de couronnement, la porte et les croisées, sont seuls en travertin.

PLANCHE 94.

Détails de l'élévation du palais Sacchetti.

V, 36. On pourrait difficilement offrir de plus beaux modèles de détails tant pour la nature des profils que pour la division des moulures. Ils sont traités dans une manière large et sévère, et peuvent être cités pour la pureté du style. Nous avons représenté le balcon tel qu'il

existe aujourd'hui au-dessus de la porte d'entrée. Il ne paraît pas, à la vérité, appartenir au premier jet de l'auteur, mais il pourrait bien être une adjonction que le besoin lui aura prescrite plus tard. La composition, au reste, nous en paraît si gracieuse, qu'elle pourrait fort bien, et sans préjudice pour lui, être attribuée à Sangallo, bien qu'avec plus de vraisemblance elle doive être considérée comme l'œuvre d'un des continuateurs du palais.

PLANCHE 95.

Suite des détails de l'élévation du palais Sacchetti.

Les détails figurés sur cette planche sont, ainsi que les précédents, v, 36
fort remarquables. La croisée du rez-de-chaussée surtout se distingue par toutes sortes de mérites. Son ensemble est noble et simple, sa proportion heureuse, ses moulures bien entendues, enfin, ses consoles d'une forme et d'un galbe parfaits.

PLANCHE 96.

Cour du palais Sacchetti.

Nous n'avons consacré qu'une seule planche à la cour, la partie v, 36.
la moins méritante du palais. Il n'y a même à y distinguer que le rez-de-chaussée et une portion du premier étage, les seules choses qu'on puisse raisonnablement attribuer à Sangallo. Le reste est évidemment l'œuvre d'une autre main, et probablement de son élève Nanni Bigio, lequel, loin d'imiter la correction de son maître, se jeta dans les impuretés que Michel-Ange introduisait alors, et dont ses démêlés avec le grand homme ne purent même le garantir.

PLANCHE 97.

Église et couvent de S. M. in Trivio.

II, 25. Cette église fut fondée par l'illustre Bélisaire, l'an 527, sous le règne de Justinien. Grégoire XIII l'ayant depuis concédée à des religieux nommés *Crociferi*, ceux-ci, vers 1580, la firent reconstruire, ainsi que le monastère contigu, par Giacomo del Duca. Leur ordre ayant été supprimé par Innocent X, elle passa aux clercs réguliers institués par saint Camille de Lellis pour secourir les malades. On l'appelle aujourd'hui S. M. *in Trivio*, à cause de la proximité de la fontaine de Trevi. Cette église est petite, mais jolie; la façade est d'un motif agréable, l'intérieur très-riche et décoré de peintures assez estimées. Le petit cloître est d'une disposition commode et se lie bien avec l'église; enfin, l'arrangement du jardin est combiné avec goût.

Église S. Lorenzo in Piscibus.

XIV, 30. Il est vraisemblable que cette église fut ainsi nommée d'un marché aux poissons, qui probablement a existé en cet endroit à une époque éloignée : elle est fort ancienne, de même que les douze belles colonnes de marbre précieux dont la nef est ornée. En 1200, elle dépendait de la basilique de Saint-Pierre. Léon X la concéda ensuite à la confrérie des séculiers de l'église de S. Spirito in Sassia. En 1659, elle fut reconstruite par la famille des Cesi, ducs d'Acquasparta, sous la direction de l'architecte Francesco Massari, et livrée alors aux Pères des *écoles pies*. Ceux-ci établirent leur noviciat dans les bâtiments de sa dépendance, et une école pour les enfants des habitants du quartier du Trastevere. Sous le pontificat de Clément XII, on fit quelques augmentations et des embellissements à la façade sur les dessins de Navone. Le plan, que nous avons seul représenté, est recommandable par sa bonne disposition et sa simplicité.

Plan et coupe de la chapelle Ghigi, située dans l'église de S. M. del Popolo.

Cette chapelle, la seconde, à gauche, en entrant dans l'église de IV. .
S. M. del Popolo, fut construite par Agostino Ghigi. Raphaël, chargé de la décoration de cette chapelle, fit les cartons de la coupole, des huit compartiments de l'attique, des quatre ronds des pendentifs et du tableau de l'autel. L'une des quatre statues placées dans les niches qu'on voit aux angles est également attribuée à Raphaël : toutefois l'exécution en appartient à Lorenzetto Lotti, sculpteur habile, qui avait fréquenté l'école du grand peintre d'Urbin.

Malgré l'assertion unanime d'une foule d'auteurs, attribuant tous à Raphaël l'architecture de cette chapelle, je ne pouvais me résoudre à confirmer une opinion hasardée, et à mon avis dénuée de fondement. En effet, je retrouvais partout, dans la composition comme dans les détails, les traces visibles d'études plus sérieuses et plus profondes que celles qu'on pourrait supposer dans Raphaël. Je cherchai alors à établir par des preuves une conviction dont j'étais pénétré. Je me demandai d'abord s'il était probable que Baldassarre Peruzzi, ayant toute la confiance d'Agostino Ghigi, son protecteur et son ami, n'eût pas été appelé dans cette circonstance; si, comme à la Farnesina, il n'avait pas travaillé de concert avec Raphaël, chacun d'eux chargé de ce qui avait trait à l'art dans lequel il excellait. Je découvris ensuite des rapports si frappants entre l'ordre corinthien publié par Serlio, observateur constant des préceptes de Peruzzi, son maître, et celui de la chapelle Ghigi, que mes présomptions en acquirent un degré de certitude équivalant pour moi à des preuves. Depuis, j'ai retrouvé dans un seul auteur, dans Lalande, une opinion conforme à la mienne : j'ignore à quelle source il l'aura puisée.

Ce qui charme, ce qui enchante surtout dans cette délicieuse chapelle, c'est sa belle disposition et l'heureux rapport de ses diverses parties. Les détails sont aussi parfaitement étudiés; ils sont, pour

l'exécution comme pour le choix des ornements, dignes d'être comparés aux ouvrages des anciens. La beauté, la variété et l'harmonie des marbres, le gracieux dessin des compartiments du pavé, et enfin, les peintures mosaïques de la composition de Raphaël lui-même, ajoutent singulièrement au prix de ce petit chef-d'œuvre, lequel, chose bien rare, n'est déparé par aucune tâche de mauvais goût.

PLANCHE 98.

Détails de la chapelle Ghigi.

IV, 1 La correction des profils, l'agréable et savante combinaison des moulures, rendent ces détails extrêmement précieux. L'ordre corinthien, dont l'entablement a tant de rapport avec celui que Serlio indique, mérite d'être remarqué. La décoration de l'arcade de l'entrée de la chapelle est à la fois riche et de bon goût. La division des compartiments de la coupole est dans un très-beau parti, et les peintures mosaïques sont dignes du grand maître qui en dirigea l'exécution; étudiées d'une manière ravissante pour l'effet de l'ensemble, elles sont admirables pour la variété des attitudes et la grâce de l'expression. Enfin, de deux talents aussi bien assortis que ceux de l'architecte et du peintre, devait nécessairement résulter la perfection. Honneur donc à Ghigi, auquel on doit ce chef-d'œuvre, et qui s'est immortalisé lui-même en mêlant son nom à celui des deux grands artistes dont il fut le Mécène!

PLANCHE 99.

Maison, piazza Borghese.

IV, 18 Le plan de cette maison est d'une disposition sage et commode : quoique fort simple, cette disposition ne laisse pas de produire plusieurs effets agréables et pittoresques. Le charme qu'on trouve dans le vestibule peut s'apprécier à l'aide de la vue perspective que nous en

donnons : bien que ce vestibule soit dépourvu de toute richesse, il plaît néanmoins pour sa forme, pour ses proportions, et parce qu'on y découvre, dès l'entrée, qu'on a songé et pourvu aux principaux besoins. L'escalier est bien situé et se présente tout d'abord et en face. Le passage ménagé dans l'arcade du milieu est d'une grande commodité. Ce motif facilite l'accès des voitures et permet qu'on puisse y monter à couvert. La façade participe de la simplicité du plan : elle a peu d'ornements; l'excellent rapport des étages en fait tout le prix (1).

Maison, via delle Coppelle.

Cette habitation a peu d'importance, mais il y a dans son plan plusieurs bonnes dispositions qui lui donnent de l'agrément. VIII, près 7.

Maison, via di S. Lucia.

Quelques combinaisons assez heureuses font distinguer le plan de cette petite maison : quoiqu'il n'ait d'ailleurs rien de fort remarquable, il offre pourtant une singularité assez pittoresque dans la disposition de l'escalier, qui rappelle ceux de Naples. Au-dessus de la partie de cet escalier, ponctuée sur le plan, existe une arcade occupant toute la largeur de la cour, et au travers de laquelle on voit les marches s'élever graduellement. La façade est intéressante, et, sous plus d'un rapport, digne d'attention. Les bossages et la porte rustique donnent un caractère de fermeté au rez-de-chaussée, que les chaînes de pierre continuent aux autres étages. Ceux-ci sont ornés de stucs, fort en usage à l'époque où ils furent exécutés; ces stucs sont ici ajustés avec grâce et font un bon effet. Quant aux croisées de l'entre-sol et du premier étage, elles ont une importance bien graduée : VII, près 2.

(1) Cette façade n'ayant été dessinée que pendant mon dernier voyage, ne sera publiée que dans le second volume.

leur proportion comme leurs profils sont très-convenables. On peut dire qu'en général tout, dans cette façade, décèle un maître habile, que toutefois je ne saurais désigner. Je crus d'abord y reconnaître la manière de Sansovino, auteur du palais Niccolini, représenté planches 14 et 15, mais un plus mûr examen me fit abandonner cette idée. Le nom des papes Jules III, Paul IV et Urbain VIII, gravé sur le bandeau supérieur, indique probablement que cette maison leur servit d'habitation; l'inscription que porte l'autre bandeau, contient le nom du fondateur (1).

PLANCHE 100.

Palais dit la Farnesina; plans.

XIII, 15 Agostino Ghigi, riche et célèbre banquier du XVI^e^ siècle, connu principalement pour la protection éclairée et les encouragements nombreux qu'il accorda aux arts, fit construire cette charmante habitation d'après les plans et sous la direction de Baldassarre Peruzzi, et sur l'emplacement occupé jadis par les jardins de l'empereur Geta. La décoration des salles fut ensuite confiée aux peintres les plus habiles, parmi lesquels on distingue surtout Raphaël, Jules Romain, Sébastien del Piombo, Daniel de Volterre, et Annibal Carrache. C'est dans ce lieu enchanteur que Ghigi aimait à recevoir Léon X, divers cardinaux, et les plus illustres personnages de l'époque.

Si rien n'est plus simple que la distribution de ce plan, on doit convenir en même temps qu'elle est parfaitement appropriée à un édifice uniquement consacré au plaisir. Le judicieux architecte a su comprendre que, en cette circonstance, il fallait savoir tout sacrifier à la représentation; qu'ici, sa mission consistait à disposer, soit des gale-

(1) Ce nom était d'abord illisible, mais ayant fait depuis nettoyer la frise, on a pu distinguer l'inscription suivante :

PETRVS . CRIBELLVS . MEDIOLANEN . SIBI . AC SVIS . A . FVNDAMENTIS . EREXIT

ries, soit de vastes salles propres à des réunions ou à des fêtes, et en même temps susceptibles de recevoir les éclatants et poétiques embellissements de la peinture : le résultat brillant auquel il est arrivé a suffisamment démontré qu'on ne pouvait ni mieux concevoir un pareil programme, ni mieux en remplir les conditions essentielles.

Le plan général donne une idée de la position délicieuse de ce Casin, situé à proximité d'une grande et belle rue, au milieu de jardins agréables, sur les rives pittoresques d'un fleuve, au delà duquel on découvre une partie des édifices de la ville.

PLANCHE 101.

Élévation du palais dit la Farnesina.

Cette façade est divisée en trois parties, et ses masses principales, XIII, 14.
c'est-à-dire les deux avant-corps et le milieu, sont entre elles dans un fort bon rapport. On ne saurait contester que la loge du rez-de-chaussée, ouverte par cinq arcades, n'accuse bien l'entrée, et que la décoration de cette façade, si remarquable par sa grâce et son élégance, ne soit bien assortie à la destination de l'édifice. Cependant, malgré tout le charme et tout le mérite de l'ensemble, on n'a pas laissé de reprocher à Peruzzi plusieurs détails : on a critiqué, sans doute à tort, la longueur démesurée des ordres; elle serait, en effet, choquante pour des colonnes, mais elle l'est beaucoup moins pour des pilastres. D'ailleurs, ces ordres ne sont pas de véritables doriques, ils ne le sont ni pour la proportion ni pour les profils. Quant à la pesanteur de l'entablement supérieur, qu'on blâme également, ne pourrait-on pas l'excuser en considérant cet entablement moins comme le couronnement du second ordre, que comme celui de l'édifice entier? Après tout, serait-il possible de ne pas remarquer avec quel goût l'habile architecte a su lier à la décoration générale, ces petites croisées de la frise, qui n'y paraissent plus que comme de simples cadres? Et comment ne pas admirer dans l'ensemble l'heureux rapport

des étages, la correction et la belle exécution de la plupart des profils (1).

PLANCHE 102.

Vue de l'extérieur du palais dit la Farnesina.

XIII, 14. Cette perspective indique l'effet produit par le développement des deux pavillons en avant-corps, celui des ordres, des corniches, des arcades et des croisées, et fait même connaître l'une des façades latérales de ce charmant édifice, auquel Vasari a appliqué cette heureuse expression : *Non murato ma veramente nato.* (Il ne semble pas avoir été bâti, mais être vraiment né par enchantement.)

On aperçoit au fond, à la suite des jardins et de l'autre côté du Tibre, diverses coupoles, et les palais Farnèse et Falconieri, dont l'aspect varié et pittoresque ajoute encore à l'agrément de ce délicieux séjour.

Vue du vestibule ou Loggia.

Nous n'entreprendrons pas ici la description ou l'éloge des peintures admirables qui décorent les voûtes de cette galerie : elles ont été publiées plusieurs fois et ont reçu des applaudissements universels.

Raphaël, aidé de ses meilleurs élèves, y a représenté les amours de Psyché, d'après la fable d'Apulée. Ces fresques avaient beaucoup souffert de l'intempérie des saisons, lorsque Carlo Maratta les restaura ; mais le bleu trop foncé dont il a réchampi les figures, détache trop celles-ci et les rend dures. Les portes indiquées au fond de notre perspective, donnent entrée à une galerie faisant face au Tibre, et conte-

(1) Il existe sur la façade quelques restes de peinture en grisaille, qui témoignent que la totalité des murs en était autrefois couverte ; mais les vestiges en sont si rares et si incertains, qu'une restauration complète serait aujourd'hui impossible. On doit avoir d'autant plus de regret que ces peintures soient à jamais perdues, que les faibles parties encore visibles sont d'un très-beau style. Les figures assises ou couchées sur les archivoltes du rez-de-chaussée sont les mieux conservées. On pourrait même en recueillir, tant sur la façade principale que sur celle du côté du Tibre, un nombre suffisant pour compléter l'ornement des dix tympans des cinq arcades représentées sur nos dessins : et c'est aussi ce que nous avons fait dernièrement.

nant une fresque célèbre, la Galathée de Raphaël. On remarque dans la même salle des stucs peints par Baldassarre Peruzzi, et d'une imitation si parfaite, que Titien lui-même y fut trompé, et se refusait à croire que cette décoration fût de la peinture : *Egli per niun modo voleva credere che quella opera fusse pittura*, dit Vasari.

Des Ghigi cette habitation passa aux Farnèse, et elle est aujourd'hui possédée par le roi de Naples, héritier de cette dernière famille.

PLANCHE 103.

Petit temple de S. Pietro in Montorio ; plans, élévation et coupe.

Le roi d'Espagne Ferdinand IV et la reine Isabelle sa femme XIII, 25.
firent élever en 1502, dans la cour du cloître de S. Pietro in Montorio, ce petit édifice, l'une des plus admirables productions de Bramante, quoique pourtant l'une des moins considérables. Nulle part, en effet, ce grand homme ne s'est montré plus pénétré de l'esprit des anciens ; nulle part il n'a déployé autant de grâce, autant d'élégance et un talent d'ajustement aussi remarquable ; en un mot, et c'est à notre avis le meilleur éloge qu'on puisse faire de ce petit temple, deux maîtres tels que Palladio et Serlio l'ont jugé digne d'être reproduit dans leurs ouvrages et d'y figurer même parmi les monuments antiques.

Il est de forme circulaire, et entouré d'un portique composé de 16 colonnes (1), qui reposent sur un socle peu élevé, et autour duquel plusieurs marches forment comme une espèce d'empatement. L'ordre dorique est couronné d'une balustrade au-dessus de laquelle s'élève encore, mais en retraite, un attique correspondant au mur de *la Cella*, et servant à supporter la coupole. Tel est l'aspect que présente à l'extérieur ce monument, aussi admirable pour l'ensemble de sa composition et ses heureux rapports, que pour l'élégance de ses détails.

(1) Ces colonnes sont en granit gris, mais les bases et les chapiteaux sont en marbre blanc, ainsi que la porte et le couronnement de la coupole : tout le reste est exécuté en travertin.

L'intérieur, où l'ordonnance du dehors est, sinon reproduite, du moins habilement rappelée, est traité avec une égale supériorité de talent. C'est bien encore un ordre et un attique; mais la balustrade intermédiaire ne pouvant s'appliquer ici sans inconvenance, a été judicieusement supprimée. Cependant, il résultait de là une difficulté sérieuse, car il fallait se raccorder avec certaines hauteurs du dehors, tout en évitant de grandir l'ordre, qui fût devenu trop important dans un si petit espace. L'adroite et seule adjonction des piédestaux a satisfait à toutes les exigences, et remédié à tous les inconvénients. Cet ajustement si simple, en apparence, et qu'on dirait trouvé sans efforts, a néanmoins produit un ensemble où tout paraît si heureusement assorti, si harmonieux et si parfait, qu'il faut bien reconnaître que les combinaisons de cette nature n'appartiennent réellement qu'à un génie supérieur.

La chapelle souterraine est ingénieusement placée au-dessous de l'autre, et forme comme une sorte de tombeau où la lumière ne pénètre que par le centre de la voûte, et par un évidement pratiqué au-dessous de l'autel de l'étage supérieur. C'est, dit-on, dans une cavité qu'on distingue au milieu du pavé, et au-dessus de laquelle est suspendue une lampe ardente, que fut jadis plantée la croix où fut attaché le saint martyr.

La décoration de cette chapelle est visiblement d'une époque postérieure à Bramante, et date, sans doute, d'une restauration qui eut lieu en 1628, d'après l'inscription gravée dans la frise (1).

(1) Voici le texte de cette inscription :

AD HONOREM ET GLORIAM MARTIRI PRINCIPIS APOSTOLORUM AN. MDCXXVIII.

Une restauration antérieure doit avoir eu lieu en 1605, d'après une autre inscription qu'on aperçoit à l'extérieur sur une table de marbre posée au-dessus de l'attique :

APOSTOLORUM PRINCIPI
PHILIPPVS III HISPANIARVM REX
THOLVM HVJVSCE SACELLI VETVSTATE
COLLABENTEM DILIGENTIA
ORNATISSIMI VIRI JOANNIS FERNANDEZ
PACECO MARCHONIS VILLENAE PIAM
OPERIS ANTI MEMORIAM HEREDITARIA
RELIGIONE RENOVAVIT MDCV.

Je suis porté à croire que le couronnement de la coupole appartient à la même époque.

Nous n'oublierons pas de mentionner le petit escalier à double rampe, qu'il faut descendre pour arriver à cette même chapelle. Il est compris dans la largeur des marches servant d'empatement ou de base à l'édifice : et cette adroite combinaison a conservé intacte à l'empatement sa forme circulaire. Comme l'escalier restait à découvert, il a fallu, pour l'écoulement des eaux pluviales, établir un puisard qu'on voit indiqué sur le premier palier.

Suivant le plan général conçu par Bramante, et resté malheureusement sans exécution, la cour du cloître, aujourd'hui rectangulaire, devait former une enceinte circulaire décorée d'un portique à colonnes. De cette disposition résultait non-seulement un ensemble ajusté et harmonieux, mais le petit temple, ainsi complété, en acquérait lui-même plus de valeur.

Il y a tant de mérite dans cette charmante production, une étude approfondie y fait découvrir tant de beautés, que la critique la plus rigoureuse a trouvé seulement à s'exercer sur de légères imperfections de détail. Ainsi, on a blâmé le chambranle de la porte, parce qu'il empiète et qu'il s'applique sur les deux pilastres adjacents; c'est une incorrection, sans doute, mais il fallait bien se procurer une entrée d'une grandeur convenable, et le rapprochement des pilastres, suite obligée de l'exiguité du monument, ne laissait pas d'autre moyen de surmonter la difficulté. On a reproché de même à l'attique d'être trop élevé; mais sans réfléchir que, d'après la disposition du plan général *non exécuté*, le temple ne pouvait être vu que d'un point assez rapproché, et qu'ainsi cette hauteur devait être diminuée pour l'œil. Enfin, l'on a condamné à la fois la masse trop pesante de l'amortissement de la coupole et le goût de son ajustement : nous devons avouer qu'ici l'excuse manque, et que même, tout en conservant la configuration, nous avons cru pouvoir, sans inconvénient, diminuer la proportion de toute cette partie supérieure de l'édifice. C'est le

seul point où nous nous soyons permis de nous écarter de la plus minutieuse exactitude (1).

PLANCHE 104.

Détails du petit temple de S. Pietro in Montorio.

XIII, 25. Si l'on se reporte à tout ce qui avait été exécuté en architecture depuis l'abandon des bonnes traditions, on ne peut manquer d'être surpris en trouvant dans ces détails autant de finesse que de correction. Bramante montra, dans cette circonstance, combien il savait mettre à profit les études profondes qu'il avait faites à Rome et à Naples, sur les beaux restes de l'antiquité. Aujourd'hui même que de telles études sont singulièrement facilitées, et que les applications de l'antique aux détails ont été multipliées à l'infini, on reconnaîtra que celle-ci mérite d'être comptée au nombre des plus heureuses qu'on ait encore faites. L'ordre extérieur et son soubassement, le couronnement de l'attique, et la porte d'entrée, sont, parmi ces détails, ce qu'il faut principalement distinguer.

PLANCHE 105.

Suite des détails du petit temple de S. Pietro in Montorio.

XIII, 25. Le plan détaillé que nous donnons ici, fait connaître d'une manière exacte, outre les mesures qui n'avaient pu trouver place sur les autres planches, ce que les plans, les élévations et les coupes avaient laissé d'indécis : savoir, la mosaïque du rez-de-chaussée, celle de la chapelle

(1) Pendant mon second séjour à Rome, j'ai vérifié avec soin sur les lieux mes dessins gravés, et je n'y ai reconnu aucune erreur, si ce n'est dans la balustrade qui couronne l'ordre dorique. On compte seulement trois balustres dans chaque entre-colonnement, au lieu de quatre que j'ai indiqués. En un mot, le nombre total de ces balustres ne s'élève qu'à soixante-quatre. La couverture de la coupole n'est plus aujourd'hui la même; en la renouvelant, on l'a établie en plomb.

souterraine, la décoration des voûtes, et le soffite du portique. Les détails qu'on voit au-dessus ne sont pas par eux-mêmes très-remarquables; mais ils ont cette sorte d'intérêt qui s'attache toujours aux moindres parties d'un bel ensemble (1).

PLANCHE 106.

Élévation du palais Cicciaporci, via del Banco di S. Spirito.

Cet édifice, l'une des plus belles productions de Giulio Pippi Romano, fut élevé vers l'an 1521, pour Giovanni Alberini, noble romain, et acquis ensuite par la famille Cicciaporci, dont il porte aujourd'hui le nom. La façade en est d'une belle masse et d'un caractère imposant. L'appareil du rez-de-chaussée est bien étudié, la corniche de couronnement d'un bon effet, enfin, le motif de la loge du troisième étage un amortissement très-pittoresque. Quelques détails méritent également d'être distingués; on peut citer surtout le profil du chambranle du *portone*, et le bandeau orné de postes. Malgré tant de parties recommandables, il faut cependant convenir qu'il en est d'autres, telles que ces pilastres, sans caractère assignable, et ces encadrements répétés aux deux étages, qui déparent singulièrement l'ensemble. Au reste, ce n'est pas ici qu'il faudrait chercher cette unité, cette pureté de style, ni ce sentiment délicat des convenances, qui répandent tant de charme sur les productions des Bramante, des Peruzzi, des Sangallo et des Vignole.

Presque toute cette façade est construite en travertin et exécutée avec un grand soin. Le fond des murs et les pieds-droits de la loge supérieure sont en brique; les colonnes seules de cette loge sont en marbre. L'arcade de droite n'a pas été achevée; mais comme il en

(1) Pour donner une idée de l'état actuel du monument, j'ai indiqué sur le plan détaillé les deux entrés latérales omises volontairement sur le plan d'ensemble, pl. 103. J'ai acquis la certitude, à la suite d'un examen attentif et d'après la nature et la disposition des matériaux, que ces ouvertures sont d'une construction postérieure.

existe un arrachement, il nous a été permis de la compléter sur la gravure.

La cour est traitée dans un caractère qui a de l'analogie avec celui de la façade.

Palais Vicolo dell' Oro ; plan et élévation.

XI. 33 L'architecture de cette habitation a quelques rapports avec celle des palais de Florence. On reconnaît dans son ordonnance une sorte de genre mixte, un caractère indécis dans le style, qui ferait croire que l'architecte chercha à sortir des habitudes romaines et à modifier son propre système, pour donner peut-être à son édifice, élevé dans le quartier des Florentins, une physionomie appropriée à la localité.

Le plan offre une disposition simple et agréable, et la façade un aspect sévère. La proportion des étages et des croisées y est assez heureuse. On regrette de trouver quelques incorrections dans les détails et que la corniche de couronnement n'ait pas reçu son exécution.

La cour est petite et d'une disposition qui n'est pas dépourvue de mérite et d'agrément.

PLANCHE 107.

Palais Mattei di Giove ; plans et coupes.

XI. . Carlo Maderno fut l'architecte de ce palais, qu'il construisit pour Asdrubal Mattei, sur les ruines du cirque Flaminius dont Pirro Ligorio nous a heureusement conservé quelques souvenirs. Le plan est disposé dans un système de magnificence très-convenable pour la destination d'un édifice dont le propriétaire, possesseur d'un nombre considérable d'antiquités, voulait faire une sorte de musée en même temps que son habitation.

On pénètre dans l'intérieur du palais par deux entrées ; l'une, située dans l'axe de la cour, y conduit directement, l'autre aboutit à

l'escalier dont l'ouverture se présente en face. Une arcade ornée de compartiments accuse cet escalier. La première cour est la seule dont l'architecture soit digne d'intérêt. La seconde est restée dans un tel état d'imperfection, que nous avons cru ne devoir la mentionner sur le plan que par un simple arrachement, et seulement pour en indiquer l'existence. Elle est terminée par un mur de clôture qui la sépare du palais Negroni.

L'ordonnance de la première cour manque d'unité, le style en est peu correct, mais il y a dans l'ensemble des dispositions du mouvement et du charme. Les arcades et les pilastres des portiques, du côté de l'entrée, sont toutefois dans une bonne proportion, et même assez bien profilés au rez-de-chaussée et au premier étage. Le deuxième étage, au contraire, est traité sans goût; il y règne une pauvreté choquante, et la hauteur en est trop considérable. Pour le fond de la cour, qui ne se compose que d'un rez-de-chaussée terminé en terrasse, on a suivi la même décoration; mais elle change sur les deux faces latérales : là, on a supprimé les ordres; de sorte qu'on y voit seulement des croisées et des mezzanines alternées à tous les étages. Cette répétition serait d'une monotonie fastidieuse, si elle n'était dissimulée par une foule de statues, de bustes, de bas-reliefs et d'inscriptions. Distribuées avec intelligence et ajustées avec goût, ces antiquités sont d'un très-bel effet, surtout du côté du portique. On en remarque encore un assez grand nombre dans l'escalier, dont les petites coupoles au-dessus des paliers sont décorées d'ornements en stuc, gracieux et variés (1). Les voûtes des salles ont été peintes à fresque par l'Albane, Lanfranc, le Dominiquin, et autres élèves du Carrache. La façade principale n'offrant rien d'extraordinaire dans le motif de son architecture, nous avons dû l'écarter. Elle est néanmoins digne d'éloges pour la bonne division de ses étages, et pour être conçue dans un

(1) Nous avons cherché à faire connaître cette intéressante décoration, en publiant deux vues de cet escalier, qu'on trouvera dans le second volume.

principe de grandeur et de magnificence qui semble encore appartenir aux beaux temps de l'école romaine.

A tout prendre, ce palais forme un noble et riche ensemble, et peut être considéré comme le meilleur ouvrage de Carlo Maderno.

PLANCHE 108.

Palais Mattei di Giove; vues de la cour.

XI, 4. Ces deux vues font connaître les principaux aspects sous lesquels peut se présenter cette cour pittoresque, et donnent l'idée du charme qu'elle tire des antiquités qui la décorent.

PLANCHE 109.

Plan de l'église S. M. in Vallicella, dite *la Chiesa nuova.*

VI, 10. Le nom de *in Vallicella,* donné à cette église, lui vient de ce qu'elle est assise sur un point déprimé de la ville, et formant une espèce de vallée. Construite d'abord par le pape saint Grégoire, elle menaçait ruine, lorsque saint Philippe de Néri, l'ayant obtenue de Grégoire XIII pour les Pères de son ordre, fut autorisé à la démolir pour la reconstruire en entier. Saint Philippe fut aidé dans son entreprise par le cardinal Pier Donato Cesi, et par son frère, alors évêque de Todi. Grégoire XIII entra également dans les dépenses pour une somme assez considérable, de même que la famille Cesi, qui contribua à celles de la façade.

Les constructions, commencées d'abord en 1575, sous la direction de Gio: Matteo di Castello, furent continuées par Martino Lunghi *le Vieux.* Celui-ci exécuta l'intérieur de l'église, et fit même le dessin de la façade, dont il existe une gravure; mais son projet ne fut pas mis à exécution. La façade fut ensuite élevée par Fausto Rughesi, d'après de nouveaux dessins de sa composition. Enfin, le 13 mai 1599, le cardinal Alessandro Medici, depuis Léon XI, consacra cette

église, dont il avait posé la première pierre en 1575. La sacristie est une adjonction due à Paolo Marucelli; mais l'oratoire, le cloître et ses dépendances sont l'ouvrage de Francesco Borromini. Cet architecte termina également la décoration intérieure de l'église, à l'exception des peintures et des stucs dorés qui ne datent que de 1700, et du pavé en marbre de la nef et des chapelles exécuté seulement en 1750.

Quoique le plan représenté sur cette planche soit l'œuvre successive de plusieurs architectes, il règne néanmoins dans son ensemble un accord et une harmonie dont on doit faire honneur à Borromini. Dans cette occasion comme en beaucoup d'autres, cet artiste a fait preuve d'une grande habileté à combiner un plan; il y a dévoilé toute la souplesse, toutes les ressources de son talent, incontestable à cet égard.

L'église est vaste, décorée avec magnificence et d'un aspect grandiose. La nef est spacieuse, mais les bas-côtés, quoique suffisants pour la circulation, semblent néanmoins étroits. Les chapelles latérales ont entre elles une communication commode, et présentent une suite de culs-de-four dont le motif est d'un bon effet.

La disposition du couvent n'est pas moins bien entendue. L'entrée en est parfaitement située, et les communications tant à l'intérieur qu'à l'extérieur sont établies avec une convenance remarquable. Toutes les parties accessibles au public, telles que le parloir, la sacristie, l'escalier, et la bibliothèque, judicieusement reportée au premier étage au-dessus de l'oratoire, sont distribuées autour de la première cour. La grande cour, au contraire, est fermée et généralement interdite aux étrangers.

La sacristie est à la fois à portée de l'église et de l'oratoire. Elle existait déjà lorsque Borromini fut chargé d'exécuter le couvent. On doit lui savoir gré de l'avoir si habilement enclavée dans ses constructions. Les cellules des religieux sont situées au premier étage autour de la grande cour. Celle-ci tire un grand agrément de l'eau des fontaines, de la verdure des gazons et des arbustes. Enfin, la troisième

cour, destinée aux besoins domestiques de la maison, contient à son pourtour le réfectoire et ses dépendances, la cuisine et ses offices.

Pour respecter la propriété d'un voisin qui se refusait obstinément à entrer en arrangement, Borromini fut conduit à donner au réfectoire une forme elliptique, dont il eut par suite beaucoup à s'applaudir, autant pour la beauté même de la courbe que pour sa convenance.

Dans les écrits qui nous restent de cet architecte, il parle encore avec satisfaction de la situation avantageuse des trois principaux escaliers, dont le plus important fait arriver à la bibliothèque et aux pièces voisines : celui qu'il a placé à l'entrée de la grande cour mène des cellules à la sacristie et à l'église; enfin, le troisième, qu'on voit à l'autre extrémité du portique, se trouve à proximité du réfectoire, et forme une descente commode à la grande cour servant de lieu de promenade. Borromini s'arrête avec complaisance sur les détails de cet escalier, qu'il se félicite lui-même d'avoir étudié avec un rare bonheur. « Il a « pu obtenir des marches qui diffèrent infiniment peu entre elles de « largeur et de hauteur; la proportion des voûtes y est partout excel- « lente, et les jours tirés sur la façade ne détruisent en rien sa régu- « larité. » En un mot, il paraît si émerveillé de ce résultat, qu'il s'écrie : « Que lui-même a peine à y croire, quoique la chose soit « pourtant sous ses yeux : *Duro fatica a creder benchè lo vedo ocu-* « *larmente che si siano potute aver tante cose.* »

Nous nous dispenserons de signaler une foule d'heureux percés obtenus avec une grande sagacité, et dont chacun pourra, sans peine, reconnaître les avantages; mais nous croyons devoir faire mention de quelques parties du plan où se manifestent à un haut degré la science et l'étude. Ainsi, nous engageons le lecteur à se rendre compte de la manière dont les communications de l'oratoire avec l'intérieur ou avec l'extérieur du couvent sont entendues, à examiner dans le même oratoire l'arrangement des petits escaliers circulaires conduisant aux tribunes, et surtout la combinaison de l'un d'eux avec le grand escalier; enfin, à porter son attention sur le grand escalier lui-même, et

sur les liaisons qui existent entre le réfectoire, le lave-main, l'office et l'escalier voisin.

On doit vivement déplorer qu'une œuvre d'une conception aussi belle soit déparée par une foule d'extravagances. Pourquoi donc, au lieu de rester simple et naturel, vouloir, à tout prix, faire parade d'originalité ? Mais abstenons-nous de parler des élévations de ce vaste édifice, cherchons plutôt à les oublier, pour ne conserver d'autre impression que celle de la beauté et du mérite incontestable de ce plan.

PLANCHE 110.

Maisons du XVI^e^ siècle, décorées en sgraffito (1), *situées vicolo de' Matricciani et vicolo del Governo Vecchio.*

Dans un recueil où l'on s'est attaché à faire connaître les productions de l'art à diverses époques depuis celle de la renaissance, on devait donner une idée du caractère de ces maisons décorées en sgraffito, qu'on rencontre assez fréquemment à Rome, et qui attestent aujourd'hui que ce genre de décoration fut autrefois fort en usage en cette ville. D'habiles peintres ne dédaignèrent pas alors de consacrer leurs talents à orner l'extérieur des habitations particulières, et l'on cite parmi eux Polidoro di Caravaggio et Maturino. Tous les deux acquirent une grande réputation dans ces sortes d'ouvrages, où non-seulement ils représentaient des grotesques et des ornements, mais traitaient même avec succès des sujets d'histoire. V, 9 et VI, 11

La plupart de ces peintures, exécutées en grisaille, en clair-obscur, ou en sgraffito, ont été détruites avec l'enduit sur lequel elles étaient appliquées, ou bien ont disparu sous la couche de chaux dont, par insouciance, on les a malheureusement recouvertes, de sorte qu'il n'est

(1) On trouvera, à la fin de notre chapitre sur les matériaux de Rome, la description du procédé employé pour exécuter ces sortes de peintures (*voyez* page 88.)

plus possible d'en juger maintenant que sur les faibles traces et les fragments qui nous en restent.

Si ces deux élévations sont intéressantes sous le rapport de l'histoire de l'art, l'une d'elles, celle du bas de la page, l'est encore à d'autres égards : car elle est d'un heureux motif, et tire de sa décoration même un caractère de gravité qu'on a su allier à une certaine élégance.

Les détails que nous avons ajoutés sur cette même feuille compléteront l'idée qu'on peut se former de ces peintures, et feront connaître le genre de travail et pour ainsi dire *le faire* de l'artiste, qu'on a copié avec assez d'exactitude.

PLANCHE 111.

Petit palais, via de' Coronari.

V, 15. Il est situé en face d'une maison qui fut habitée quelque temps par Raphaël, dont le portrait a été peint en clair-obscur sur la façade par Carlo Maratta.

Ce plan, d'une disposition gracieuse et sage, a quelque chose de l'aspect simple et de l'élégante naïveté des plans antiques.

Palais d'Aste, piazza di Venezia.

IV, 30. Cet édifice, après avoir appartenu successivement aux familles d'Aste et aux Rinucci de Florence, a été acquis par madame Letitia Bonaparte, qui l'a habité longtemps et jusqu'à sa mort. L'architecte Gio : Antonio de Rossi, dont plusieurs fois nous avons eu occasion de faire remarquer le talent pour combiner un plan, a de même disposé celui-ci avec beaucoup d'intelligence. En donnant au vestibule de la grandeur et de la noblesse, il a su augmenter l'importance de ce palais, en réalité d'une médiocre étendue. L'arcade du milieu est assez large pour permettre aux voitures d'y tourner et de traverser une cour fort petite. La situation et l'arrangement de celle-ci procure aux étages supérieurs des appartements doubles et éclairés sur tous

les points. Enfin, les petites fontaines décorant cette même cour sont ajustées avec assez de bonheur.

Comme la façade est entachée du mauvais goût de l'époque, nous n'avons pas dû la reproduire ici, bien qu'elle soit régulière et que la division et la proportion des étages y soient dignes d'éloges.

Palais Gentili, via Rasella.

L'escalier est la partie remarquable de ce palais : il est accessible II, 27. de deux côtés, et combiné de telle sorte, que deux personnes arrivant en même temps par l'une et par l'autre entrée, doivent à mi-étage se rencontrer sur le même palier, puis continuer à monter ensemble les révolutions suivantes destinées à conduire aux étages supérieurs.

Palais Strozzi, piazza Strozzi.

On retrouve ici un motif d'escalier semblable à celui que nous ve- IX, 26. nons d'examiner, mais avec des combinaisons différentes. Ce ne sera probablement pas sans intérêt que le lecteur pourra comparer la manière ingénieuse dont les habiles architectes de ces deux palais ont satisfait au même programme dans des circonstances très-diverses.

Carlo Maderno, selon Venuti, doit avoir contribué aux embellissements du palais Strozzi.

PLANCHE 112.

Église S. Agnese hors les murs.

Cette église, qu'on trouve hors de la porte Pia, à la distance d'environ un mille et demi de Rome, est bâtie dans la vallée située entre les voies antiques Salara et Nomentana, mais à proximité et au-dessous de la dernière. Constantin le Grand la fit édifier à la prière de Constance, sa fille, sur le lieu même où fut trouvé le corps de sainte Agnès.

Les papes S. Liberius et Innocent Ier la restaurèrent successivement ; puis Honorius Ier, dans le VIIe siècle, en orna la tribune ou abside de peintures en mosaïques représentant la sainte entre deux papes. Le même pontife éleva de plus au-dessus du maître-autel un ciboire ou baldaquin en métal doré; ce baldaquin, venant à menacer ruine, Paul V le fit remplacer par un autre en marbre supporté par quatre colonnes d'un porphyre très-fin et très-beau. Il y adjoignit un autel orné de pierres précieuses, dans lequel repose le corps de la sainte titulaire, dont la statue se voit au-dessus : celle-ci est formée d'un torse antique d'albâtre oriental, auquel on a ajouté une tête, des mains et des pieds en bronze doré, exécutés par Nicolas Cordieri, ou, selon d'autres, par Franciosini. Avant Paul V, en 1600, le cardinal Alessandro Medici avait déjà restauré le monastère contigu et fait des réparations notables à l'église.

Pour arriver à celle-ci, on descend aujourd'hui un large escalier de quarante-huit marches, dont les murs sont enrichis d'un grand nombre d'inscriptions chrétiennes tirées des catacombes voisines. Il est probable que l'entrée ordinaire existait dans l'origine sur la façade principale qui se présente au fond de la vallée.

De la voie Nomentana on arrive de plain-pied aux tribunes du premier étage en passant sous un petit porche à deux colonnes : des tribunes on descend au rez-de-chaussée au moyen d'un petit escalier circulaire indiqué sur les plans.

Les colonnes servant à supporter la nef sont antiques et ont appartenu à divers édifices. On en distingue quatre au rez-de-chaussée, du beau marbre appelé *Porta santa*, et deux autres en brèche violette, également fort remarquables, moins encore par la richesse de la matière que par le fini de l'exécution. Les cannelures y sont subdivisées en plusieurs baguettes, gorges et filets, ce qui a fait dire que ces colonnes avaient jusqu'à cent quarante cannelures.

Si l'on fait abstraction des chapelles latérales, évidemment postérieures à la construction primitive, l'église se trouve ainsi réduite à

la nef terminée par un hémicycle, et aux bas-côtés, accusés seulement par deux files de colonnes supportant des arcades. Dans cette disposition ainsi modifiée, on retrouve la noble simplicité des monuments antiques, simplicité ravissante dont la tradition, conservée au temps de Constantin, semble un secret perdu pour nous.

Le petit plan général et la vue extérieure qu'on voit sur cette même planche, achèveront de donner une idée de l'ensemble du couvent et de l'église, ainsi que de l'aspect pittoresque de toute cette charmante fabrique.

PLANCHE 113.

Coupes sur l'église S. Agnese.

D'après la coupe générale sur la longueur, on peut juger très-bien de la décoration intérieure de l'église, et apprécier de même les détails et le caractère de son architecture, en considérant les deux portions de coupes rapportées à l'échelle ordinaire des élévations. Enfin, d'après le détail du plafond, on pourra également connaître l'ajustement des caissons, dont les compartiments présentent d'heureuses combinaisons.

A l'exception des mosaïques de la tribune, toute la décoration, c'est-à-dire les peintures, le plafond, l'autel, la balustrade du premier étage, les ornements entre les archivoltes ou dans le cintre des arcades du premier étage, appartient aux temps modernes.

Le beau candélabre antique qu'on aperçoit sur la coupe longitudinale, a été trouvé dans le petit temple voisin de Sainte-Constance.

PLANCHE 114.

Vue intérieure de l'église S. Agnese.

Nous aimons à faire remarquer que le bel effet perspectif de cette vue intérieure résulte d'une ordonnance d'architecture des plus simples. Cet exemple, et tous ceux du même genre que déjà nous avons

eu occasion de citer, prouvent assez qu'on s'abuse étrangement lorsque, pour donner plus d'éclat à ses ouvrages, on multiplie sans raison les divisions, les ressauts et les détails de toute sorte. Concluons donc, et c'est une vérité dont on ne saurait trop se pénétrer dans la pratique, que celui-là seul connaît le vrai secret de son art, qui sait atteindre le but, même le plus élevé, sans avoir recours à ces combinaisons maniérées dans lesquelles se trahissent presque toujours d'impuissants efforts, ou à ces moyens extraordinaires qui entraînent souvent à des dépenses, d'autant plus regrettables, qu'elles sont rarement justifiées par le succès.

FIN DES NOTICES DU PREMIER VOLUME.

NOTICES HISTORIQUES ET CRITIQUES

DU

TOME SECOND.

PLANCHE 115.

Palais Farnèse. Notions préliminaires. VII, 13.

Le cardinal Alexandre Farnèse, qui devint pape sous le nom de Paul III, possédait, au commencement du XVI^e^ siècle, une habitation située à *Campo di Fiore*, alors le plus fréquenté des quartiers de Rome. Vers 1530, ayant jugé à propos d'en restaurer les bâtiments, il choisit pour son architecte Antonio da Sangallo, déjà connu pour avoir dirigé avec habileté les travaux que l'illustre Bramante, vieux et infirme, ne pouvait plus surveiller, et par d'importantes constructions élevées sur ses propres dessins. Sangallo, comprenant que cette restauration était pour lui une heureuse occasion de se signaler, ne s'arrêta pas à un seul projet, mais, au dire de Vasari, il en composa plusieurs. La distribution de l'un d'eux charma surtout le cardinal, parce qu'elle présentait deux appartements distincts pour lui et son fils, Pier Luigi, auquel il songeait dès lors à laisser cette habitation, en l'appropriant aux convenances de sa famille. Après qu'on fut tombé d'accord sur l'ensemble des dispositions, on se mit à l'œuvre, et chaque année on élevait une portion des bâtiments. En 1534, les constructions étaient déjà arrivées à une certaine hauteur. « Une « partie des croisées du rez-de-chaussée de la façade (*primo fines-* « *trato*), dit Vasari, plusieurs salles et l'une des façades de la cour « étaient exécutées, lorsque Alexandre Farnèse fut élu pape. San- « gallo, jugeant bien que la demeure d'un simple cardinal ne pouvait « plus convenir au souverain pontife, modifia totalement son pre- « mier plan (1). Après avoir détruit plusieurs maisons voisines,

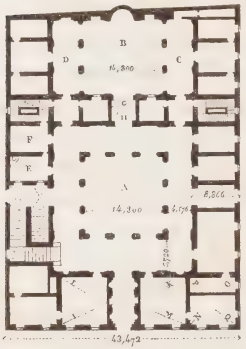
Première direction des travaux : *vers* 1530 — Sangallo. —

(1) Ce qui paraît plus logique, c'est que Pier Luigi ayant été élu gonfalonier de l'Église et

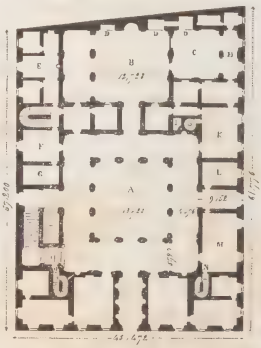
« après avoir démoli les vieux escaliers du palais pour en établir « d'autres plus vastes et plus doux, il agrandit dans tous les sens « et la cour et le périmètre extérieur de l'édifice. Il parvint de la « sorte à augmenter le nombre des appartements (*corpi di sale*) et « celui des salles (*stanze*), qu'il rendit plus magnifiques, et qu'il décora « de plafonds superbes refouillés et enrichis d'ornements variés (1). »

créé duc de Castro et de Nepi, jugea convenable de donner à son habitation plus d'étendue et de splendeur, pour qu'elle fût en harmonie avec sa nouvelle situation et avec les hautes dignités qu'il venait d'obtenir.

(1) Voici vraisemblablement les plans primitifs auxquels Vasari fait allusion. Je les ai trouvés dans les manuscrits d'Ant. da Sangallo :



L'échelle de ces deux plans est de un millimètre pour mètre.



A Cour.
B Jardin.
C Chambres pour les hommes de service.
D Chambres pour les femmes de service.
E Petite cour donnant du jour à l'escalier.
F Cuisine.
G Passage secret pour communiquer des chambres des hommes à celles des femmes.
H Chapelle.
I K L M Grand salon au premier étage, correspondant aux trois salles du rez-de-chaussée.
N O P Q Petit salon au premier étage, correspondant aux deux salles du rez-de-chaussée.

A Cour.
B Jardin.
C Jardin particulier.
D Cage pour les oiseaux.
E Tour pour les femmes.
F Cuisine commune.
G Cour donnant du jour à l'escalier.
H Loge au-dessous et au-dessus.
I Petite cour où seront situés les lieux d'aisances.
K Petit salon au-dessous et au-dessus pour les chambres du jardin.
L Cuisine pour la salle à manger publique.
M Salle à manger publique.
N Escalier de l'entre-sol servant d'office à la salle à manger.
O Escalier conduisant à l'entre-sol des palefreniers.

Ce qui fait croire que ce sont bien les plans mentionnés par le biographe, c'est la conformité

La comparaison du plan exécuté avec les plans primitifs nous autorise à penser que les modifications suivantes furent faites aux constructions commencées. On agrandit dans les deux sens le vestibule du côté de l'entrée principale, et on l'orna de colonnes : la décoration primitive de ce vestibule fut reportée à celui du fond de la cour. Celle-ci conserva sa forme carrée, mais fut étendue en longueur et en largeur : le nombre des arcades, d'abord de trois, fut porté à cinq sur chaque côté. Le vestibule principal, par suite de ces changements, venant à empiéter sur la cour, et celle-ci sur le jardin, on dut acheter vers le fond les propriétés situées sur la rue Giulia (1) pour y retrouver le jardin actuel. (*Voir le plan d'ensemble*, *Pl.* 115.) On peut croire que l'agrandissement, dans le sens de la largeur, fut opéré sans acquisitions nouvelles, puisque les plans primitifs indiquent déjà des croisées sur toute la longueur des deux façades latérales.

Modifications faites au 1er Plan ; *en* 1534.

On exécuta tous ces changements avec autant d'intelligence que d'économie. Les dispositions premières furent à peu près maintenues : l'escalier conserva, ainsi que les arcades de la cour, les mêmes dimensions, en sorte que les matériaux déjà mis en œuvre purent trouver

qu'ils ont avec le plan exécuté (voyez *planche* 116) ; c'est qu'on y retrouve le même programme. Les dispositions générales, celles des vestibules, de la cour et du jardin, sont entièrement semblables ; les arcades de la cour, et les portiques qui l'entourent, ont des dimensions presque identiques : le portique du côté de l'entrée présente encore cette analogie, qu'il est plus large que ceux des parties latérales. Les cuisines occupent la même place à proximité du vestibule de gauche. Enfin, et ce qui est plus concluant, c'est que le grand escalier est également éclairé par une petite cour ménagée à mi-étage.

Ces deux plans primitifs, comparés, non plus à celui de la planche 116, mais entre eux, ont la même physionomie, et n'ont de différences notables que dans la partie du fond, dans les bâtiments qui entourent le jardin. Le premier plan est plus académique, plus régulier ; l'habitation des hommes et celle des femmes y sont parfaitement distinctes et les escaliers symétriques ; mais l'autre plan présente quelques avantages, il est plus étudié, le logement plus habitable. On y a ménagé un jardin particulier, une petite cour à l'usage des femmes et à proximité du lavoir. Nous avons traduit les notes originales ainsi que les mesures, qui diffèrent sur quelques points dans les deux plans ; ces détails ajoutent à l'intérêt et à la clarté de nos appréciations.

(1) Sur un dessin manuscrit du palais, on lit le nom du propriétaire, qui s'appelait *Boniface de Parme*.

leur emploi, et l'on en fut quitte pour un simple déplacement. Quant à la façade, elle n'eut à subir d'autre altération qu'un élargissement, et tout se borna à l'adjonction de deux croisées aux extrémités.

L'acquisition des propriétés et tous ces changements durent nécessairement occasionner une perte de temps assez considérable, et demandèrent peut-être plusieurs années. Enfin, tout étant réglé, et le plan suffisamment modifié, on entreprit les étages supérieurs.

Lorsque le second étage de la façade principale fut achevé, le bâtiment se trouva élevé à la hauteur du couronnement qui devait régner au pourtour du palais.

Concours pour le couronnement ; *vers* 1544.

Le pape, toujours selon Vasari, qui n'avait pas moins de grandeur dans ses résolutions que de justesse dans le jugement, voulut que ce couronnement répondît à la majesté de l'édifice, et qu'il fût et le plus riche et le plus beau qui eût été conçu jusqu'alors pour aucun palais. Loin de se contenter de celui que Sangallo avait déjà composé, il établit un concours, et demanda des dessins aux architectes les plus distingués de Rome, se réservant de choisir parmi ces projets celui qui lui semblerait mériter la préférence. Il conservait toutefois l'exécution de ce couronnement à Sangallo, dont le droit était incontestable.

Un matin donc que Paul III déjeunait au Vatican, dans le palais du Belvédère, tous les dessins furent apportés et soumis à son choix en présence même de Sangallo. Les artistes qui prirent part à ce concours furent Perino del Vaga, Fra Sebastiano del Piombo, Michel' Angelo Buonarroti, et Giorgio Vasari, qui nous a transmis tous ces détails (1). Michel-Ange, il est vrai, ne remit pas lui-même ses dessins ; il chargea Vasari de les présenter au pape, en exprimant son regret de ce qu'une indisposition l'avait empêché d'y aller en personne.

(1) Aucun de ces artistes n'était vraiment compétent, aucun d'eux ne pouvait être considéré comme un concurrent sérieux pour Sangallo, qui dut beaucoup souffrir de l'intervention des peintres dans cette grande œuvre d'architecture.

Les dessins ayant été mis sous les yeux du pontife, Sa Sainteté les loua tous comme ingénieux et beaux, mais elle redoubla d'éloges à l'égard de celui de Michel-Ange. Sangallo, qui aurait voulu tout faire par lui-même, ne laissa pas que d'être singulièrement blessé de tout ce qui se passait; et ce qui l'offensait davantage, c'était de voir que Paul III faisait grand cas d'un certain Jacopo Melighino, natif de Ferrare, qu'il employait comme architecte à la construction de Saint-Pierre. Quoiqu'il n'eût aucune connaissance du dessin, et qu'il manquât de jugement dans la conduite de ses propres affaires, ce personnage recevait le même traitement que Sangallo, sur lequel retombait la fatigue et tout le poids du travail (1).

Il faut dire que Melighino avait servi le pape avec dévouement et pendant un grand nombre d'années sans aucun salaire, et il convenait sans doute au pontife de récompenser ses services par cet emploi.

Après donc que Paul III eut achevé d'examiner les dessins, il ajouta, peut-être avec malice, et pour piquer Sangallo : « Ce n'est pas tout; il serait bon encore et à propos de voir le projet composé par notre cher Melighino. » Alors Sangallo, outré de ce que le pape semblait le railler, ne put se contenir plus longtemps, et lui répliqua avec humeur : « Votre Melighino, Saint-Père, est un architecte *créé par ordonnance* (da motteggio). Le pape, qui était assis, répondit en se tournant vers Sangallo et en inclinant la tête jusqu'à terre : « Eh bien,

(1) Ce Melighino fut sans doute le successeur de Baldassarre Peruzzi dans l'emploi d'architecte de Saint-Pierre. Quel choix plus déplorable pouvait-on faire pour remplacer un tel artiste! C'est ce choix scandaleux qui a pu donner lieu à l'accusation d'empoisonnement, racontée ainsi par Vasari : « Baldassarre se trouva donc, dans les dernières années de sa vie, vieux, pauvre « et chargé de famille, bien que sa vie eût toujours été la plus irréprochable et la mieux réglée. « Se sentant gravement malade, il se mit au lit. Paul III en fut informé, et comprenant trop « tard quelle perte il éprouverait par la mort d'un si grand homme, il lui fit remettre cent écus « par Melighino, agent comptable de Saint-Pierre, qu'il chargea de lui faire de sa part les « offres les plus bienveillantes. Mais Peruzzi succombait sous la maladie, soit que la chose « dût arriver ainsi, soit, comme on le croit, que sa mort eût été avancée par le poison donné « par un rival qui ambitionnait sa place, dont le traitement était de 250 écus. Cela fut reconnu « trop tard par les médecins. »

oui, Antonio, nous voulons que Melighino soit un véritable architecte; le traitement qu'il reçoit comme tel en est bien la preuve. » Cela dit, il prit congé des assistants.

Cette séance, que nous avons racontée d'après le récit d'un témoin oculaire, est curieuse en ce qu'elle fait connaître les circonstances qui ont amené Michel-Ange à succéder à Sangallo quand celui-ci vint à mourir, et l'origine des fâcheuses disparates introduites dans l'architecture du noble édifice. Il est à croire que la réunion que nous venons de mentionner eut lieu vers 1544 ou 1545, peu de temps avant la mort de Sangallo, et que celui-ci différa l'exécution du couronnement, espérant sans doute qu'en temporisant il verrait changer les dispositions du pape.

Un autre passage de Vasari nous apprend que Michel-Ange, vers 1547, reçut de Paul III l'ordre de faire exécuter le couronnement d'après les dessins qu'il avait composés. Ne pouvant résister aux instances du pape, qui ne cessait de lui donner des marques de son estime et de sa bienveillance, il se détermina à faire un modèle en bois de six bras (*braccia*) (3^{m},434) et dans les proportions mêmes de l'exécution, afin que, mis à la place qu'il devait occuper, on fût en état de bien juger de son effet. Le pape et tout Rome accoururent voir ce modèle, qui reçut des applaudissements unanimes. Michel-Ange, après ce succès, fut chargé de la suite des travaux.

Résumé les constructions élevées par Sangallo

Il sera utile, dans l'intérêt de la vérité, et pour rendre à chaque artiste la part qui lui revient dans l'exécution de ce bel édifice, de chercher ici à préciser l'état des constructions, lorsque le grand architecte, qui le premier les avait dirigées avec tant de génie et d'habileté, vint à manquer. Cette recherche nous conduira d'ailleurs à éclaircir quelques points de l'histoire de l'art, qui ont bien aussi leur importance.

Notre premier soin doit être de consulter avant tout l'historien contemporain qui le plus souvent nous sert de guide. Malheureusement il ne nous apporte que des documents trop vagues pour en tirer

des conclusions. Mais l'étude toute spéciale que nous avons faite des monuments modernes de Rome, étude qui souvent nous a conduit à d'intéressantes découvertes, nous permet d'espérer que nous pourrons rectifier ce qui est inexact, éclairer ce qui est obscur, et compléter même ce qui est omis dans le récit de Vasari (1). Pour asseoir notre opinion, il a fallu nous bien pénétrer, non-seulement du style particulier de chaque maître, mais nous rendre compte de la possibilité matérielle de ce que nous avancions en jugeant la difficulté au point de vue du constructeur.

Et d'abord voyons quel pouvait être l'état des constructions à la mort de Sangallo :

1° La façade principale et les deux façades latérales, ainsi que les trois corps de bâtiment qui s'y rattachent, étaient élevés à la hauteur de l'entablement.

2° Dans la cour, le portique du rez-de-chaussée était entièrement achevé; celui du premier étage n'était pas complétement terminé, mais il était assez avancé toutefois pour qu'il ne fût plus possible d'y faire des changements de quelque importance. En tout cas, les voûtes n'étaient pas cintrées.

3° La décoration des salles situées du côté de la place et celle des salles de l'aile à droite étaient en partie exécutées et les plafonds posés.

4° La façade postérieure s'élevait jusqu'à la moitié du rez-de-chaussée, et le portique de la cour qui lui est adossé jusqu'à moitié du premier étage : mais le motif central de cette façade postérieure (2) restait à construire en entier.

Tel devait être, en 1546, le degré d'avancement des constructions :

(1) Sans vouloir nous faire l'application du passage suivant extrait de l'historien Niebuhr, nous croyons qu'en général le principe qu'il émet est juste :

« Pour l'observateur dont la contemplation a duré plusieurs années, qui l'a toujours renou-
« velée, qui jamais n'a détourné la vue de son sujet, l'histoire des faits méconnus, défigurés,
« ou effacés, sort de son obscurité... Les yeux de Benvenuto Cellini s'étaient habitués à voir
« dans le sombre cachot. »

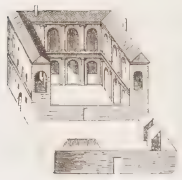
(2) La Bibliothèque nationale à Paris, et celle de la Minerva à Rome, possèdent un plan gravé de cette ville, où les monuments sont représentés en perspective. Ce plan, très-rare,

c'est du moins ce qui résulte de l'examen attentif de l'édifice, des écrits des historiens, et enfin des renseignements recueillis sur les manuscrits mêmes de Sangallo. Que restait-il donc à faire, quelle tâche avaient à remplir les architectes continuateurs du palais? Poser le couronnement extérieur, compléter le premier étage de la cour, élever le deuxième étage en entier, continuer la façade postérieure à partir du dessus des croisées du rez-de-chaussée et toute la partie du centre depuis le sol; enfin compléter la décoration intérieure, qui n'avait été entreprise que sur quelques points. Cette ligne de démarcation étant tracée avec netteté et précision, nous pourrons maintenant mieux asseoir nos jugements.

Suite des travaux par Michel-Ange après la mort de Sangallo; en 1547.

Lorsqu'en 1547 Paul III voulut confier la suite des constructions tant de la basilique de Saint-Pierre que du palais Farnèse à Michel-Ange qui avait toute sa faveur, celui-ci s'y refusa longtemps avec obstination. Il avait alors atteint sa soixante et onzième année, il était surchargé de travaux de peinture et de sculpture, et, comme il l'avoue lui-même dans ses lettres, il était peu versé dans l'architecture : aussi ne peut-on douter que dans une situation si compliquée et si difficile il ne dut chercher à s'adjoindre un architecte habile, modeste, assez docile pour suivre l'impulsion qu'il voudrait lui donner, et pour se conformer à ses idées inflexibles et souvent excentriques. Nous avons des raisons pour croire que son choix dut se porter sur Vignole, et voici sur quoi elles se fondent.

Il serait superflu de chercher à démontrer que celui-ci prit part aux travaux du palais Farnèse : la difficulté n'est pas là. Le style de Vi-



porte la date de 1555, mais le dessin doit avoir été exécuté à une époque antérieure de quelques années à la gravure. Sur ce plan le palais Farnèse est indiqué avec peu de précision et d'exactitude. Nous en donnons ci-contre un fac-simile : Deux étages de la cour sont seulement élevés, et la façade postérieure n'est pas commencée. Cette gravure exprime donc l'état des constructions peu avant 1546, date de la mort de Sangallo, qui éleva une partie de la façade postérieure, comme nous le démontrerons plus loin, page 294.

gnole est tellement empreint sur certains détails de portes et de croisées, que sa participation ne peut faire l'ombre d'un doute ; mais ce qui importe davantage, c'est de faire voir que la coopération de Vignole dut avoir lieu dès l'année 1547, quand Michel-Ange prit la suite des travaux.

Lorsque Primatice, vers 1537, vint en Italie, par ordre de François Ier, recruter des artistes pour la France, Vignole était à Rome. Il s'y trouvait dans une situation précaire, réduit, pour faire subsister sa famille, à dessiner dans les bâtiments du Belvédère, chez Melighino, l'étrange architecte dont nous avons parlé (1), et à mesurer les antiquités pour une société de savants réunis dans le but de commenter Vitruve, étude au reste dont il tira un si grand profit pour son instruction, et qui sans doute nous a valu le *Traité des Ordres*.

Vignole suivit donc Primatice en France, y séjourna deux ans, puis revint à Bologne, où il vécut plusieurs années occupé de quelques constructions, et leurré de l'espoir trompeur d'exécuter d'importants travaux à S. Petronio, la cathédrale : enfin, fatigué d'attendre, il reprit le chemin de Rome.

A son arrivée en cette ville vers 1545, il n'avait ni relations établies, ni clientèle ; et, n'ayant pas encore trouvé l'occasion de se faire connaître, il dut vraisemblablement se placer comme auxiliaire chez un architecte en renom. Il est présumable qu'il était déjà personnellement connu de Michel-Ange. Vignole, en effet, avant son départ pour la France, avait été chargé par Primatice de faire mouler pour François Ier les principaux chefs-d'œuvre de sculpture antique, et le grand statuaire Michel-Ange avait dû prendre une certaine part à ces moulages, en donnant, du moins, ses avis (2). Le talent et le ca-

(1) On conçoit, en effet, l'embarras de cet architecte improvisé *par ordonnance*, suivant l'heureuse et juste expression de Sangallo. Obligé de produire des dessins pour la suite des travaux du palais du Vatican, après avoir succédé à Baldassarre Peruzzi, il fallut bien qu'il s'adjoignît un véritable architecte, afin de dissimuler son incapacité.

(2) La lettre de François Ier à Michel-Ange, quoique postérieure de quelques années, nous autorise à le penser. Le grand roi l'invitait à remettre à Primatice quelques unes de ses œuvres

ractère simple et modeste que Michel-Ange reconnut au jeune artiste durent déterminer son choix, car il était ombrageux et ennemi de toute contradiction.

Nos conjectures, sans doute, ne sont fondées que sur quelques faits isolés et sans liaison entre eux ; mais elles prennent un caractère de vérité de ce fait seul, qu'Alexandre Farnèse, l'aîné des fils de Pier Luigi et petit-fils de Paul III, choisit Vignole pour bâtir son château de Caprarola, dont les fondations avaient été jetées par Sangallo, du vivant même de Michel-Ange. Ce choix serait inexplicable, à moins d'admettre que celui-ci, alors absorbé tout entier dans des travaux de sculpture et dans la direction des immenses constructions de la basilique de Saint-Pierre, dut s'en reposer sur Vignole pour celles du palais Farnèse. Cette participation aux travaux du palais aurait donc donné à Vignole l'occasion de se faire connaître du cardinal Alexandre, qui, juste appréciateur du mérite, et jugeant l'artiste à l'œuvre, n'aurait pas hésité à confier à l'habile architecte l'exécution du château de Caprarola.

Vignole prend part aux travaux ; en 1547.

Ainsi tout semble concourir à prouver que dès l'année 1547 Vignole vint apporter, à la construction du bel édifice de Sangallo, le tribut de ses talents. Cette circonstance de la date est importante, car il s'en déduit un fait nouveau qui jusqu'ici n'a pas été remarqué : c'est

de sculpture, et lui promettait une généreuse récompense. Voici, au reste, la copie de cette lettre :

« Sieur Michel' Angelo,

« Pour ce que j'ai grand désir d'avoir quelques besongnes de vostre ouvrage, j'ai donné charge à l'abbé de Saint-Martin de Troyes (François Primatice), présent porteur que j'envoye par-« delà, d'en recouvrer, vous priant, si vous avez quelques choses excellentes faites à son « arrivée, les lui vouloir bailler, en les vous bien payant, ainsi que je lui en ai donné charge ; « et davantage vouloir estre content, pour l'amour de moi, qu'il molle le Christ de la Minerve « et la Notre-Dame de la Febre, afin que j'en puisse aorner l'une de mes chapelles, comme de choses qu'on m'assure estre des plus exquises et excellentes en vostre art.

« Priant Dieu, sieur Michel' Ange, qu'il vous ait en sa garde.

« Escrit à Saint-Germain en Laye, le viii[e] jour de février mil cinq cent et quarante six.

« Signé : FRANÇOIS,
« Signé : Laubépine. »

que le fameux entablement du palais Farnèse, ce couronnement si célèbre, ne serait pas uniquement l'œuvre de Michel-Ange, et que celui-ci aurait à en partager la gloire avec son modeste collaborateur. Je veux bien accorder que la pensée première appartient à Michel-Ange, mais je me refuse à croire que l'étude si classique des détails puisse lui être attribuée. Qu'on me montre, en effet, une seule œuvre de ce genre parmi toutes les productions de Michel-Ange, une seule qui ne soit entachée de mauvais goût, un profil qui ne soit incorrect, et qui ne donne un démenti formel à la supposition que Michel-Ange puisse être l'auteur du couronnement. Non, il me paraît de toute impossibilité que l'architecte qui a tracé les détails de la porte Pia, des façades latérales de Saint-Pierre, du palais du Capitole et du deuxième étage de la cour du palais Farnèse (voyez pl. 135), ait pu renoncer pour ce cas seulement à sa méthode, à ses habitudes, à ses bizarreries, renier son passé, ses doctrines, et composer un entablement, non-seulement irréprochable, mais d'un style et d'une correction admirables. Une semblable conversion dans ce vieillard, génie sublime, mais égaré et inflexible dans ses opinions, serait étrange et inexplicable, si on se refuse à admettre un collaborateur.

Je sais bien qu'on peut m'objecter que Vasari est formel à l'égard du couronnement, et qu'il ne prononce même pas le nom de Vignole. Mais que doit-on penser d'un biographe qui, parlant de la villa de Jules III, se vante d'*en avoir composé les plans, rectifiés*, dit-il, *par Michel-Ange, et exécutés ensuite par Vignole*? On sait ce que ces phrases peuvent signifier : qui songe jamais aux deux premiers artistes, quand il s'agit de la villa Giulia? Vignole seul n'en est-il pas universellement reconnu pour l'architecte, bien que les deux autres aient pu donner quelques avis et même des croquis? mais, dans tous les cas, ils n'y ont pris qu'une part très-secondaire. Eh bien! il n'en fut pas autrement pour le palais Farnèse. J'accorde volontiers que l'esquisse fut arrêtée par Michel-Ange, mais l'étude et l'exécution n'appartiennent qu'à Vignole. Ce qui vient à l'appui de mon opinion,

c'est la conduite réservée de Michel-Ange en cette circonstance. L'indisposition qu'il allégua, quand il fut appelé à présenter ses dessins au pape, n'aurait-elle pas été un prétexte, et comme un aveu tacite que les dessins n'étaient pas de sa main? Ne devait-il pas craindre une discussion à laquelle il n'était qu'imparfaitement préparé? et peut-être redoutait-il quelques rudesses de Sangallo, qui n'était pas homme à se laisser déposséder sans rancune. Disons mieux : Michel-Ange, comprenant qu'il était peu honorable pour lui de chercher à enlever à un artiste du mérite de Sangallo l'achèvement d'un monument qui lui était si légitimement acquis, ne dut pas songer à lui faire une concurrence sérieuse. S'il composa un modèle, ce fut sans doute par courtoisie, pour ne pas déplaire à Paul III, et pour répondre enfin au témoignage de confiance que ce pontife venait de lui donner.

Le silence de Vasari ne doit pas d'ailleurs surprendre. Admirateur passionné de Michel-Ange, marchant sous une autre bannière que Vignole, il n'était pas en état de comprendre et d'apprécier ce talent si sage et si correct. On sent qu'il n'avait pas de sympathie pour sa personne, car il ne lui a même pas consacré une notice particulière; s'il en parle, ce n'est qu'accidentellement et à l'occasion du peintre Taddeo Zuccheri, qui exécutait des fresques au château de Caprarola. S'il vante l'architecte de ce magnifique édifice, on s'aperçoit qu'il le fait avec contrainte et une certaine froideur, et que c'est la grande réputation du monument plutôt que sa conviction personnelle qui le fait parler. Vignole, d'ailleurs, était pauvre, sans intrigue, cherchant peu à se faire valoir, et considéré sans doute, par Vasari, comme un homme de trop peu d'importance pour être placé à côté de la grande renommée de Michel-Ange.

On peut toutefois s'étonner que Vignole, qui survécut plusieurs années à Michel-Ange, n'ait pas réclamé, et qu'il ait consenti à laisser ainsi ses propres œuvres sous le nom d'un autre; mais on oublie qu'il avait des obligations à Michel-Ange, et que cette susceptibilité de l'amour-propre était loin de son caractère.

Poursuivons notre exposition de la marche des travaux. Lorsque le couronnement extérieur fut posé, Michel-Ange entreprit l'achèvement de la cour. Il fit voûter le portique du deuxième ordre (1), et fermer les arcades latérales en y plaçant des croisées. Enfin il compléta l'œuvre en exécutant, sur les quatre faces de la cour, l'ordre corinthien du dernier étage, dont le style, si peu en harmonie avec les deux ordres inférieurs, a tant nui à la beauté de cette cour.

Le premier étage de la cour n'est pas de Vignole

J'ai dit d'abord (2), en me conformant à la tradition, que l'ordre du premier étage était de la main de Vignole. Évidemment c'était une erreur : Vignole, malgré ses rares qualités, n'atteignit jamais à cette mâle proportion, à cette fermeté de détails, à cette virilité de profils qui règnent dans l'imposte, le piédestal, le galbe des balustres, ainsi que dans le chapiteau et l'entablement. Au dire de Vasari, ce fut au contraire Michel-Ange qui suréleva les arcades du portique du premier étage. Je l'accorde; cela est même probable, mais avec une restriction toutefois : c'est qu'en prenant la direction des travaux, Michel-Ange avait trouvé la taille de la pierre déjà faite, ou du moins très-avancée (3). Peut-être même le second ordre était-il déjà exécuté sur la face du côté de l'entrée, en sorte qu'il n'était plus possible de rien changer aux dispositions déjà arrêtées. Cela étant, Michel-Ange ne peut être considéré comme le véritable architecte du premier étage : il ne dut même pas en suivre l'exécution, si on en juge d'après la modénature et l'ornementation de plusieurs portes et cheminées de cet étage, qui sont bien certainement de la composition de Vignole. Pour ce qui est de ce même ordre ionique, il ne peut plus

(1) Vasari ajoute : qu'il donna aux voûtes une forme variée et nouvelle, celle d'une demi-ellipse. « E con vario e nuovo modo di sesto in forma di mezzo ovato, fece condurre le volte. » (*Vie de Michel-Ange.*)

(2) Le nom de Vignole est écrit au bas des premières épreuves des planches 133, 137, 138, 139; c'est celui de Sangallo qu'il faudrait lui substituer.

(3) L'usage est aujourd'hui à Rome de ne mettre la pierre en place qu'après que la taille en est faite. Cet usage existait déjà au XVI^e^ siècle. La porte inachevée di S. Spirito (pl. 45 et 46) en fournit une preuve sans réplique. Toutes les moulures de la partie exécutée ont reçu la dernière main de l'ouvrier, et de plus cette porte est du même Sangallo.

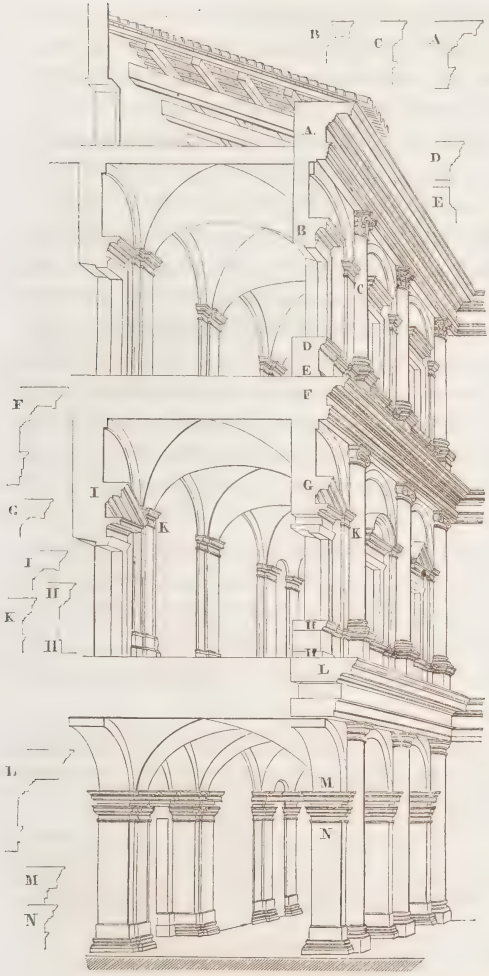
y avoir pour moi d'incertitude sur son auteur, depuis que j'ai trouvé des dessins de la main de Sangallo qui représentent la base et le chapiteau de cet ordre, sur lesquels nous reviendrons à l'occasion de la planche 133.

Le troisième étage de la cour est de Michel-Ange

Quant au dernier étage, on peut se prononcer sans hésitation : il est évidemment et tout entier l'œuvre de Michel-Ange. Sans doute il n'est pas impossible, bien que rien ne l'atteste, que Vignole en ait suivi l'exécution, ainsi que pour le premier étage; mais ce qui est certain, c'est que, dans ce cas, il a dû se conformer aux dessins bien arrêtés qui lui étaient donnés, et n'opérer que sous la surveillance de Michel-Ange. Il n'est pas croyable, en effet, que Vignole se fût écarté à ce point des traditions de son école pour s'abandonner à d'aussi étranges barbaries. Tant qu'il ne s'agissait que de détails secondaires, tels que des portes et des cheminées, Michel-Ange a pu lui laisser son libre arbitre. Il n'en pouvait être de même pour la composition de tout un étage, dont à coup sûr il se réservait l'initiative. On ne pourrait, au reste, affirmer que ces mêmes détails bien authentiques de Vignole, que ces portes et ces cheminées aient été exécutées du vivant de Michel-Ange, ou seulement après sa mort, quand Vignole n'avait plus à subir cette volonté tyrannique.

Nous donnons en marge page 273, la réduction aux deux cinquièmes d'un manuscrit très-curieux, qui reproduit en perspective une partie de la cour du palais Farnèse. Ce manuscrit, qu'on attribue à Vignole, est évidemment un dessin de Sangallo (1). S'il était de la main de Vignole, celui-ci eût reproduit les croisées du premier étage telles qu'elles ont été exécutées, c'est-à-dire avec des frontons seulement triangulaires, tandis que, suivant l'usage de Sangallo, et contrairement à celui de Michel-Ange et de Vignole, ces frontons, sur le manuscrit, sont alternativement triangulaires et cintrés. Il faut de plus

(1) Je regrette de n'avoir pas recherché l'origine de ce dessin et sa transmission. Il nous a été sans doute conservé par de fervents disciples de Sangallo.



reconnaître que le deuxième étage est si bien assorti aux deux autres, l'harmonie est si parfaite entre les trois ordres, qu'on doit en conclure qu'ils ne peuvent sortir que de la même source. Vignole, d'ailleurs, ne variait jamais son style, même lorsqu'il complétait l'œuvre d'un autre; et cela permet de douter que, pour l'adjonction du troisième étage, il eût réussi à composer un tout aussi harmonieux, aussi parfaitement homogène.

On ne saurait non plus se rendre compte pourquoi des détails sont apposés près du dessin de l'ensemble. Cela se concevrait pour les détails du dernier étage, qui n'était pas encore exécuté; mais à

quoi bon cette indication de profils appartenant aux étages inférieurs, quand déjà ceux-ci étaient achevés? Ne doit-on pas en conclure que ces détails ont été ajoutés sur un dessin qui n'était encore qu'un projet, et qu'alors ce dessin ou manuscrit ne peut qu'être de Sangallo?

Michel-Ange meurt. Vignole lui succède; en 1564

A la mort de Michel-Ange (1), Vignole, qui, depuis le succès des constructions de Caprarola, avait acquis toute la confiance de la famille Farnèse, fut chargé de tous les travaux entrepris par cette famille, et naturellement appelé à achever son grand palais de Rome. On pense qu'il termina quelques décorations intérieures, et qu'il continua, sans l'achever toutefois, la façade postérieure, également attribuée à Giacomo della Porta. Celui-ci a très-certainement construit le deuxième étage, qui porte une inscription avec la date de 1589, postérieure de seize années à la mort de Vignole. Il est assez croyable que ce dernier, déjà avancé en âge quand il succéda à Michel-Ange dans la plupart de ses emplois, n'ait pu suffire à tant de travaux, et qu'il ait confié la direction de ceux du palais Farnèse, dont il n'était que le continuateur, à son élève Giacomo della Porta. La négligence qu'on remarque dans l'exécution des profils et de la plupart des détails autorise à le penser (2). Le milieu de cette façade n'est, comme on sait, qu'une répétition des ordres de la cour, et cette copie est loin d'avoir la précision, la fermeté et le sentiment du modèle.

Giacomo della Porta achève la façade postérieure en 1589

D'après cet exposé, auquel, vu l'importance du sujet, nous avons

(1) Cette mort eut lieu le 17 février 1564, alors que les grosses constructions et même une partie de la décoration intérieure étaient presque entièrement achevées; mais le cardinal Ranuccio, autrement S. Angelo, homme, dit Vasari, d'une bonté parfaite et d'un jugement excellent, étant décédé le 13 décembre 1565, les travaux de peinture furent interrompus, et sans doute avec eux ceux de maçonnerie. C'est ce qui explique pourquoi Vignole, qui mourut en 1573, peu d'années après Michel-Ange, n'a pas mis la dernière main aux constructions, qui ne furent totalement achevées qu'en 1589, au temps du cardinal Alexandre Farnèse, devenu propriétaire du palais à la mort de son frère Ranuccio. Les peintres employés à la décoration des salles furent Francesco Salviati, Taddeo et Federico Zuccheri, Giorgio Vasari, et enfin Daniel de Volterre.

(2) C'est une conclusion, toutefois, qu'on ne doit pas tirer rigoureusement. Plusieurs œuvres authentiques de Vignole, notamment la villa du pape Jules III, ont des imperfections d'exécution qui dénotent un manque de surveillance.

donné beaucoup de développement et d'étendue, on a pu suivre toutes les vicissitudes éprouvées par le noble édifice, dont la construction a duré plus d'un demi-siècle. Que de regrets ne doit-on pas éprouver en songeant que l'existence de Sangallo, prolongée seulement de quelques années, eût suffi au grand architecte pour terminer glorieusement une œuvre à laquelle il avait, pendant seize années, apporté tous ses soins, et qui, bien que laissée inachevée par lui, bien que dénaturée par d'autres, n'en rend pas moins un si haut témoignage de ses talents! Mais que peut-on dire de l'artiste qui, chargé de mettre la dernière main à ce monument magnifique, a pu méconnaître ainsi ses devoirs? Avant tout, n'avait-il pas mission, dans ce qui lui restait à faire, de tendre vers l'unité et l'harmonie? et il s'est permis d'y porter le désordre et la fantaisie. Cette accusation grave est surtout pénible lorsqu'il s'agit d'un aussi grand homme que Michel-Ange. Mais l'historien, dans l'intérêt de l'art, ne doit être arrêté par aucune considération : il doit flétrir toute témérité funeste; il doit s'efforcer d'inspirer une répulsion salutaire pour les productions bizarres qui auraient pour résultat de profaner un chef-d'œuvre; ainsi devons-nous maintenir chez les artistes le respect de l'art, et réchauffer en eux le zèle et l'amour du beau (1).

Le palais Farnèse, ainsi que les autres biens allodiaux de la famille Farnèse, est devenu en 1731, par suite de l'extinction de la branche masculine de cette famille sur le trône de Parme, et du mariage de Philippe V avec une princesse de cette maison, la propriété des rois de Naples. Ceux-ci l'ont dépouillé des statues antiques qui ornaient la cour (2). Aujourd'hui le palais est inhabité; seulement quelques

(1) Je demanderai à ceux qui pourraient taxer mes jugements d'exagération, si toutefois ils ont quelque souci de l'art, ce qu'ils penseraient eux-mêmes en voyant, par exemple, un peintre aventureux effacer, dans le tableau de la Transfiguration, la sublime scène de la montagne, pour y substituer, dans son style à lui, une composition nouvelle? Or, à mon point de vue, Michel-Ange, en élevant le deuxième étage de la cour du palais Farnèse, n'a pas agi autrement.

(2) L'Hercule Farnèse, la célèbre Flore et le groupe des enfants de Lycus, roi de Thèbes, Zéthus et Amphion liant Dircé, leur sœur, aux cornes d'un taureau sauvage, tous ces chefs-d'œuvre ont été transportés à Naples vers la fin du XVIII[e] siècle.

pièces du premier étage servent de bureaux à la chancellerie napolitaine, et les artistes, pensionnaires du royaume de Naples, occupent une partie du deuxième étage.

Vue générale de la place du palais.

Lorsqu'on se livre à l'étude approfondie d'un édifice, il est essentiel non-seulement d'en apprendre l'histoire, mais encore d'en connaître la situation et l'entourage; car l'effet d'un monument est toujours complexe, et se combine, soit avec le site, soit avec les constructions environnantes.

Pour compléter nos renseignements sur le palais Farnèse, nous ne pouvions donc mieux faire que de présenter ici une vue d'ensemble. A l'aide de celle-ci on jugera non-seulement de l'effet et de l'importance du palais, mais encore des combinaisons générales qui contribuent à lui donner tant de ressort et de relief.

La façade principale occupe l'un des côtés d'une place de moyenne dimension, et ornée de deux fontaines qui se rattachent à l'ordonnance générale. Les façades latérales bordent deux rues, dont l'une aboutit à une église, et dont l'autre présente, à son extrémité, une vue très-pittoresque, qui s'étend jusqu'au Janicule, couronné sur ce point avec magnificence par la fontaine Pauline.

La façade postérieure, inaperçue sur notre dessin, est dans la situation la plus heureuse : aux étages supérieurs on y jouit de la vue du Tibre et de la riante verdure des villas qui peuplent le Janicule.

Peu d'édifices présentent un aspect aussi noble, aussi imposant que le palais Farnèse. De quelque côté qu'on le découvre, il conserve son aspect grandiose, et, dans le magnifique panorama de Rome, il s'élève avec une majesté royale et domine tout ce qui l'entoure.

Le cardinal Alexandre Farnèse ayant acheté, vers 1580, la villa

que les héritiers d'Agostino Chigi possédaient dans le Transtevere, et qui depuis lors fut nommée *la Farnesina* (voyez Pl. 100) (1), songea à faire communiquer son grand palais avec sa propriété transtibérine à l'aide d'un pont jeté sur le fleuve. Ce projet reçut même un commencement d'exécution. Une terrasse spacieuse fut élevée à la hauteur du premier étage, dans le prolongement de la façade latérale située rue *della Morte*. Cette terrasse, qui forme pont pour passer au-dessus de la rue Giulia, se prolonge au delà dans la direction du Tibre.

Les deux fontaines qui décorent la place sont attribuées à Vignole. L'architecte a su utiliser deux bassins magnifiques en granit gris, trouvés dans les thermes de Caracalla, et dont la longueur est de $5^{m},575$.

Plan détaillé des souterrains.

Cette partie des constructions est établie avec cette solidité qu'on devait attendre du grand constructeur qui les a fondées. Les terre-pleins qu'on distingue au-dessous des trois entrées du palais sont une précaution utile pour atténuer le bruit des voitures et l'ébranlement, qui est une cause de destruction pour les bâtiments. Le corridor voûté qui conduit au puisard du centre de la cour dénote encore le soin qu'on a apporté à des détails trop souvent négligés.

L'édifice est bâti sur un des points déprimés du sol de la ville ; aussi les crues du Tibre font-elles affluer l'eau dans les souterrains. Cette circonstance s'est présentée à l'époque où je m'occupais à mesurer les fondations, et durant mon travail j'ai eu à souffrir des suites de ce débordement.

(1) Le casin et les statues de la Farnesina furent vendus à l'encan et à vil prix le 24 avril 1580, pour payer les dettes des héritiers d'Agostino Chigi, qui ne consentirent à ratifier la vente que dix ans plus tard, vers 1590. Au temps d'Agostino Chigi, les Farnèse possédaient déjà une propriété au delà du Tibre, et mitoyenne à la Farnesina. Ils avaient même cédé à Chigi une partie de terrain pour l'agrandissement de ses jardins.

Plan général du rez-de-chaussée.

Nous n'avons indiqué sur ce plan que la masse des bâtiments, n'ayant ici d'autre but que de faire connaître les grandes dispositions locales. Ce plan donnera donc l'idée de la forme de la place, de la situation des fontaines, de la direction des rues voisines, enfin de la dimension relative du palais.

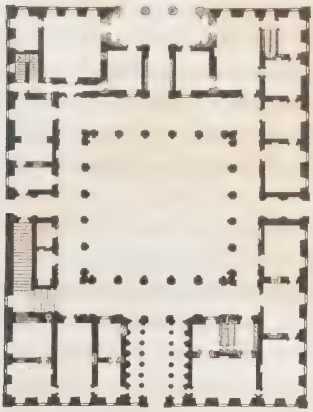
D'après les plans manuscrits de Sangallo, la cour de service devait recevoir des plantations et former un jardin. On lit sur un de ces plans, à peu près à l'endroit qui correspond au vestibule actuel, vers la façade postérieure, le nom d'un certain Boniface de Parme (*Bonifazio di Parma*), lequel, selon toute apparence, était propriétaire des terrains ou bâtiments situés de ce côté. Paul III, après son élévation au pontificat, fut obligé d'acheter ces terrains lorsqu'il voulut agrandir son palais pour le rendre digne de la nouvelle et brillante position qu'il avait faite à sa famille.

PLANCHE 116.

Palais Farnèse; plan du rez-de-chaussée.

Quiconque a l'intelligence des figures usitées en architecture et le sentiment de l'art, ne peut manquer, dès la première vue, de reconnaître toute la beauté de ce plan. Il sera frappé de l'excellente disposition des vestibules, de la juste proportion de la cour et des portiques qui l'entourent, du noble aspect de l'escalier, enfin du rapport harmonieux des pleins et des vides, qui annoncent la main exercée d'un constructeur, ou plutôt d'un architecte consommé. L'importance des vestibules est bien graduée, la dimension des salles dans de justes mesures, leur situation bien réglée et leur accès facile. Toutes ces convenances et cette régularité ne s'obtiennent le plus souvent qu'à force d'étude, et après avoir surmonté mille difficultés dont les traces disparaissent, et ne sont plus appréciées que par l'artiste expérimenté.

Au-devant des croisées existent plusieurs marches et des siéges, d'où l'on peut apercevoir commodément ce qui se passe à l'extérieur.



Cette disposition particulière se retrouve fréquemment dans les édifices des XV^e^ et XVI^e^ siècles.

Le plan que nous offrons ci-contre est réduit d'après un dessin d'une époque très-éloignée, et pourrait bien être de Sangallo lui-même (1); il diffère peu de notre gravure de la Pl. 116, qui représente l'état actuel. Les différences principales sont ici marquées par des teintes plus pâles. Le changement le plus notable, opéré au plan primitif, consiste dans les détails intérieurs et extérieurs de la loge ouverte sur la façade postérieure. Nous aurons plus loin (page 294) l'occasion de revenir sur la disposition primitive de ce vestibule.

PLANCHE 117.

Palais Farnèse; plan du premier étage.

La distribution de ce plan, qui est régulière et sage, était, pour VII. 1.
ainsi dire, écrite dans celle du rez-de-chaussée. On a lieu de regretter que les portiques des deux faces latérales ne soient pas restés ouverts et intacts. La cour y a perdu de son charme et de son aspect monumental. Les deux autres portiques, celui de l'entrée et celui du fond, ont été également fermés, mais à une époque bien postérieure, et assez

(1) On lit, en effet, sur ce dessin : « Palais du duc de Castro (*Palazzo del duca di Castro*). » Or, celui-ci dut abandonner le titre de duc de Castro en 1545, lorsqu'il fut créé duc de Parme et de Plaisance. Ce plan serait donc antérieur à 1545, et conséquemment à la mort d'Antonio da Sangallo, décédé en 1546; il pourrait alors être considéré comme le plan définitif de cet architecte.

récente ; nous n'avons pas cru devoir reproduire sur nos dessins cette altération déplorable.

Le premier étage est entièrement inhabité ; la salle *e*, et les pièces qui précèdent, ont seules une destination : elles servent, comme nous l'avons dit, de bureaux aux agents de la chancellerie du roi de Naples. La solitude de ces vastes salons dépourvus de meubles, et qui semblent abandonnés, vous fait éprouver un sentiment de tristesse qui vous domine, bien que la peinture et l'architecture y déploient à l'envi leurs magnificences.

Plusieurs pièces sont enrichies de plafonds en bois et à caissons. Ils sont gravés sur les Pl. 137, 138 et 139.

Le principal salon *a*, est orné de statues de plâtre moulées sur l'antique, et de statues de marbre originales. De chaque côté de la cheminée sont placées deux figures couchées, de la main de l'habile statuaire Guglielmo della Porta. Elles étaient destinées à la décoration du tombeau de Paul III, qu'on voit à gauche dans l'abside du fond de la basilique de Saint-Pierre ; mais, le tombeau ayant été réduit, ces deux statues se trouvèrent sans emploi. Le salon *a*, comprend deux hauteurs d'étages ; il est sombre, bien qu'il soit éclairé par seize croisées. Ce manque de jour le rend plutôt propre aux fêtes de nuit (1).

La galerie du fond, sous le rapport de la décoration, mérite au plus haut degré de fixer l'attention. Elle passe pour le modèle le plus parfait qu'on puisse offrir en ce genre. On jugera de son effet d'après la vue de la planche 137.

Nous avons avec vraisemblance attribué à Vignole la construction de cette salle ; mais ce ne fut qu'après sa mort, et seulement vers le commencement du XVII^e^ siècle, qu'on s'occupa de la décoration et des peintures, qui furent confiées à Annibal Carrache.

(1) Dans les principaux palais de Rome, le grand salon est souvent situé à l'un des angles, afin de pouvoir prendre jour sur deux faces. Ici, vu l'étendue et la hauteur de la salle, celle-ci est restée un peu obscure.

PLANCHE 118.

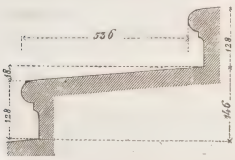
Palais Farnèse ; détails des parties principales de divers plans.

Les plans représentés sur les deux dernières planches, 116 et 117, offrent des beautés de disposition et d'étude bien remarquables ; il convenait d'en retracer les parties principales sur une plus grande échelle, afin d'exprimer avec clarté les moindres détails et de pouvoir y joindre les mesures. VII, 11.

On distingue, au centre de cette planche, l'escalier complet, c'est-à-dire avec l'adjonction de la petite cour qui l'éclaire à mi-étage. Il n'eût pas été possible de l'indiquer ainsi sur le plan d'ensemble représenté planche 116, sans altérer sensiblement le motif de la disposition générale du plan, puisque l'entrée latérale eût alors disparu.

Nous avons jugé à propos de reproduire, sur une grande échelle, quelques parties de ce bel escalier, afin de figurer, sur notre dessin, les lignes de retraite ainsi que la mosaïque du second palier, et pour y marquer les mesures de détail.

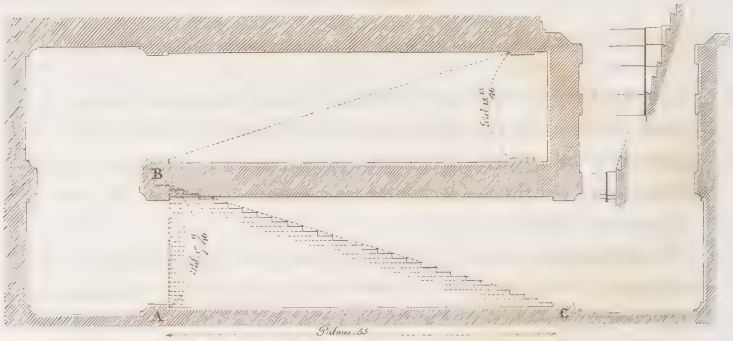
Mais comme l'escalier du palais Farnèse est, sous bien des rapports, le meilleur modèle qu'on puisse suivre, et que nous n'en connaissons aucun dont la montée soit plus commode et mieux adaptée au pas d'un homme d'une stature moyenne, nous n'hésitons pas à donner ici, comme renseignement utile, les mesures de largeur et de hauteur de chaque marche, avec son inclinaison.



C'est en vue d'être agréable au lecteur, que nous lui présentons la réduction d'un croquis d'Antonio da Sangallo, que celui-ci semble avoir indiqué pour expliquer le tracé de l'épure devant servir à l'exécution du même escalier (1). Ce dessin est accompagné de quelques notes in-

(1) Le manuscrit porte cette inscription : *La scala del cardinale di Farnese del palazzo suo in Roma.*

complètes et d'une rédaction rapide; nous en donnons ici la substance.



On y remarque deux hypoténuses, indiquant à l'ouvrier l'inclinaison des rampes (1), et le point de départ et le point d'arrivée des marches. La mesure de longueur des rampes et la hauteur de chacune d'elles sont également marquées sur le dessin.

	Palmes.
La hauteur de la 1re rampe est de. . . . . (2).	$5.\frac{12}{16}$
de la 2e de.	$17.\frac{11}{16}$
de la 3e de.	$15.\frac{13}{16}$
En totalité, du carrelage (3) inférieur au carrelage supérieur.	$39.\frac{1}{4}$

Ces hauteurs sont déduites d'un principe émis par l'architecte : à savoir, qu'on montera, par palme, cinq seizièmes de palme, c'est-à-dire environ un tiers de la longueur. Sangallo a soin d'avertir que la hauteur de la première marche de chaque rampe, qu'il fixe à un demi-palme, doit être ajoutée au résultat de chaque rampe, at-

(1) *Linea ippotenusa, pendenza di questa branca.*

(2) En rappelant ici que la valeur du palme romain équivaut à $0^m,223$, nous dirons qu'il était fort inutile, pour notre objet, de transformer les mesures du manuscrit. La méthode de Sangallo reste, en effet, la même, quelle que soit l'espèce de mesure dont on se serve. Le palme pourrait même être exprimé en termes algébriques.

(3) L'original s'exprime ainsi : *Da ammattonato a ammattonato.*

tendu que cette première marche, n'étant pas comprise dans la longueur de la rampe, ne peut avoir aucune influence sur un calcul dont la base est la longueur totale de cette rampe.

Pour rendre plus clair le procédé de Sangallo, prenons un exemple, et opérons sur la seconde rampe ABC. La longueur de celle-ci est, dit-il, de cinquante-cinq palmes ; conséquemment, puisque, d'après le principe, on doit monter par palme cinq seizièmes de palme, on montera, pour les cinquante-cinq palmes, deux cent soixante-quinze seizièmes, ou dix-sept palmes trois seizièmes. A cela, avons-nous dit, il faut ajouter la première marche de la rampe, fixée à une demi-palme, ou à huit seizièmes de palme ; on aura donc à monter, en totalité, dix-sept palmes onze seizièmes. Portons maintenant cette mesure sur la perpendiculaire AB, et joignons le point B, qui détermine la dernière marche de la rampe, au point C, qui est le sommet de la première marche tracée à l'avance : on aura l'hypoténuse BC. Cela fait, il suffit d'une opération graphique très-simple pour exécuter le tracé de toutes les marches. Vous divisez AB en parties égales, et de façon que ces divisions aient une hauteur reconnue convenable pour des marches. En prolongeant horizontalement ces divisions, elles rencontreront l'hypoténuse, et la section déterminera la largeur des marches, qui toutes rempliront cette condition, d'avoir en hauteur les cinq seizièmes de leur largeur. Telle était la méthode de Sangallo, méthode ingénieuse et fort commode pour le tracé de l'ouvrier, et sans doute alors généralement en usage. On voit qu'elle rendait solidaires la hauteur et la largeur des marches, mais qu'elle ne pouvait s'appliquer aux escaliers dont les marches étaient obliques ou à quartier tournant.

Nous n'avons pas craint de reproduire sur une grande échelle quelques parties de ce bel escalier, sa noble entrée, avec les mesures et les lignes de retraite, ainsi que la mosaïque du deuxième palier. Mais l'escalier n'est pas la seule partie intéressante du plan : l'attention doit également se porter sur le pilier d'angle de la cour, qui

manifeste à la fois la prévoyance du constructeur et le goût de l'artiste. Ce pilier fortifie l'angle de la cour ; il en arrête avec fermeté les extrémités, et charme l'œil par son heureux ajustement, non moins que par l'idée de solidité dont il porte le caractère.

Dans la partie supérieure de cette planche, on voit à droite le détail de l'un des vestibules latéraux. J'ai dû représenter de préférence le vestibule de gauche, pour y joindre la descente aux souterrains, et faire ainsi connaître les combinaisons du grand escalier à diverses hauteurs.

Enfin, le détail placé à droite au bas de la planche donne le plan de l'angle de la cour du palais, à la hauteur du premier étage. Il fait connaître l'ajustement du pilier d'angle, celui de la balustrade en saillie, et le dessin du carrelage en terre cuite, dont les carreaux, d'un rouge plus éclatant, sont exprimés par une teinte grise plus foncée.

PLANCHE 119.

Palais Farnèse ; élévation principale du palais.

VII, 13. La façade que nous avons sous les yeux est une des œuvres les plus imposantes de l'architecture moderne ; le type le plus vrai, le mieux caractérisé peut-être du palais romain. Sans doute on a élevé depuis des façades conçues et étudiées dans le même principe, et on en trouve même un assez grand nombre dans la ville ; mais presque toutes ces imitations sont souvent chargées de détails de mauvais goût, et ne peuvent, en aucune façon, être mises en parallèle avec le premier modèle, qui reste encore le plus parfait.

Qu'on s'arrête donc quelque temps à contempler ce chef-d'œuvre. Quelle dignité dans l'ensemble ! quelle grandeur dans la masse ! quelle harmonie dans les proportions ! enfin, quelle fermeté et quel goût dans les détails !

Si vous considérez l'étage inférieur, qui est destiné à supporter le poids des autres, vous y retrouverez partout le symbole de la force.

La porte d'entrée (1) et les angles du mur de face ont des bossages qui semblent les fortifier : les croisées sont fortement accusées par de larges chambranles et soutenues par de puissantes consoles; enfin, le bandeau qui marque la limite du rez-de-chaussée a son profil méplat, et presque entièrement dépourvu d'ornements. La critique la plus rigoureuse ne saurait signaler aucune erreur, même légère, aucun désaccord dans tout ce rez-de-chaussée. Au premier étage, c'est la même sagesse et la même convenance, et tout s'y rattache parfaitement avec le soubassement. Cette liaison est opérée avec intelligence par les belles lignes qui les séparent, l'harmonieux assortiment des moulures, la continuation des bossages aux angles, et, pour ainsi dire, par des rapports généraux de fraternité très-sensibles aux yeux de l'observateur. Complétons notre pensée par un exemple : faisons le rapprochement des croisées des deux étages; elles ont à peu près la même masse. Celles du rez-de-chaussée sont fortement charpentées; celles du premier étage ont moins d'accent, mais un caractère plus noble, plus élégant, bien que d'un style également sévère. Les colonnes avec leurs chapiteaux remplacent ici les chambranles surmontés de leurs consoles. Ainsi donc, il y a analogie dans la silhouette et une différence marquée dans la forme. Ces croisées du premier étage, on doit le remarquer, sont évidemment une imitation des petits autels du Panthéon, et l'application en est ici fort judicieuse. C'est ainsi que procède le génie : il peut à son gré s'attribuer tout ce qui lui convient, pour en parer ses œuvres; c'est son droit, son privilége, et lui seul réussit à légitimer ses larcins.

La loge du milieu est un motif mesquin et peu digne de ce bel étage : bien que d'une médiocre importance, il interrompt toutefois la ligne majestueuse des croisées. Nous reparlerons plus en détail de cette loge dans la notice relative à la planche suivante.

(1) Cette porte est d'un bel appareil, mais elle n'a pas toute l'importance qu'elle devrait avoir relativement à la masse entière de la façade. Cela s'explique par le fait que la porte était déjà exécutée avant que l'agrandissement du palais eût été résolu et que la façade eût été sensiblement élargie.

Le bandeau supérieur est conçu dans le même esprit que celui du rez-de-chaussée; mais comme il appartient à l'étage noble, il a fallu l'enrichir, et les ornements y ont été multipliés. Les moulures de ce bandeau ont peu de saillie, dans le but évident de faire valoir davantage celles du grand entablement qui couronne l'édifice.

Le dernier étage est bien en harmonie avec les deux étages inférieurs, quant à la masse; mais plusieurs détails (qu'on nous permette cette critique à l'égard d'un grand maître) sont d'une conception malheureuse. On ne saurait approuver la forme cintrée des croisées, ni le maigre ajustement des frontons, non plus que les consoles accouplées servant de support aux colonnes. De telles erreurs échappent quelquefois aux artistes les plus éminents, qui semblent payer ainsi leur tribut à l'imperfection humaine. Quant au couronnement de l'édifice, nous nous sommes déjà expliqué en le proclamant un chef-d'œuvre. Celui du palais Strozzi à Florence, justement célèbre, et surnommé *la corniche d'or,* est moins homogène avec la masse qu'il couronne, moins riche et moins correct que celui du palais Farnèse.

Il s'est opéré un mouvement dans la partie supérieure de cette façade, qui s'arrondit vers le milieu. Cet effet, qui dénote quelque vice de construction, doit-il être attribué à l'habile constructeur Sangallo, ce qui est peu vraisemblable, ou bien à Michel-Ange, le continuateur des travaux? Il se peut que celui-ci ait négligé de relier, par des chaînes ou par la charpente, le mur extérieur avec celui de la cour.

La façade entière est construite en briques assez bien appareillées, et restées apparentes. L'entablement, les bandeaux, les bossages, les croisées, y compris chambranles, colonnes et frontons, enfin tous les membres d'architecture, sont exécutés en travertin.

PLANCHE 120.

Palais Farnèse; parties principales de l'élévation.

Nous avons réuni sur cette planche les parties les plus importantes VII, 13
de la façade du palais : le milieu, l'angle et le profil, que nous avons produites à une échelle plus grande que celle de l'ensemble, afin de faire mieux connaître le rapport des étages, celui des croisées et des moulures entre elles, ainsi que leurs diverses saillies.

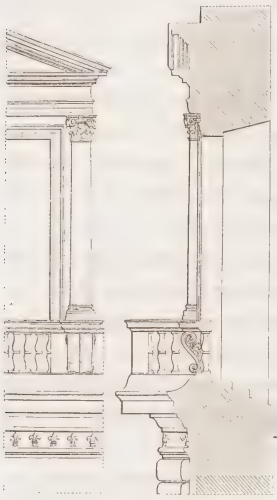
Pour l'intelligence plus complète du premier étage, nous avons ajouté aux renseignements donnés par la coupe, deux plans dont l'un explique l'angle et l'arrangement des croisées, et l'autre celui des colonnes accouplées de la loge. Les quatre colonnes de cette loge sont en marbre blanc mêlé, dit *mischio*. Les dimensions des masses principales sont déterminées par les mesures générales, inscrites sur la gravure : le lecteur peut y recourir.

Nous ne reproduirons pas les jugements que nous avons portés sur l'ensemble de cette belle façade dans la notice de la planche précédente, et nous n'avons aucune observation nouvelle à y ajouter; seulement nous croyons que l'architecte appréciera beaucoup mieux les beautés que nous lui avons signalées, maintenant qu'il a sous les yeux des fragments où les divers détails de la façade sont exprimés avec plus de clarté.

Nous n'avons pas tout dit sur la loge du milieu de la façade, et nous

y revenons. Cette loge a-t-elle été exécutée par Michel-Ange, comme on s'accorde à le croire, et comme l'exprime formellement Vasari? (*Vie de Michel-Ange.*) On n'en saurait douter. Mais la pensée primitive appartient à Sangallo, et c'est un manuscrit de ce maître qui nous en apporte la preuve : la loge y est indiquée; toutefois, au lieu de quatre colonnes que présente l'exécution, deux seulement sont marquées sur le ma-

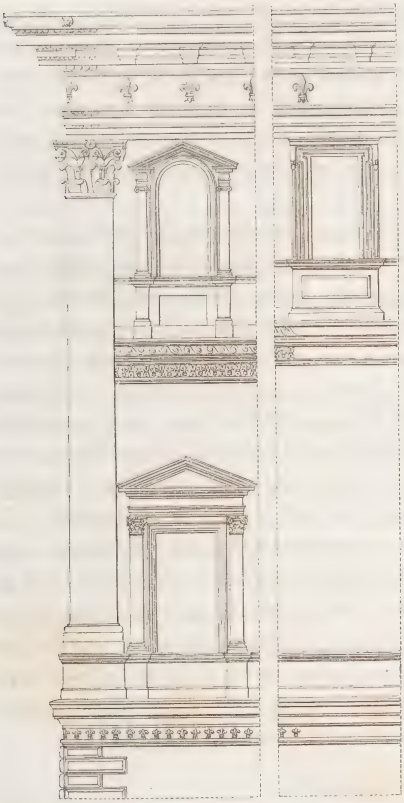
nuscrit. D'ailleurs, et ce qui vient à l'appui de notre opinion, c'est que la loge actuelle a tout le caractère d'une adjonction, d'un travail fait après coup et appliqué sans liaison aucune.



Un second manuscrit de Sangallo est intéressant sous un autre rapport : il donne la forme du balcon projeté en avant de cette loge, et fait connaître la première pensée de l'architecte pour les croisées du premier étage. Sangallo ornait celles-ci de balustres, et les colonnes étaient portées sur de fortes consoles, au lieu de piédestaux qu'il a ensuite adoptés, ce qui, certainement, est une amélioration. Mais il a maintenu cette même disposition pour les croisées du deuxième étage, et bien à tort, selon nous. On sent, au reste, ce qui l'a déterminé à suivre ce parti. Il a voulu éviter le piédestal, qui eût présenté trop de saillie, et peut-être dépassé le bandeau sur lequel il pose. Quoi qu'il en soit, ces doubles consoles sont un ajustement malheureux, plutôt au point de vue du détail qu'à celui de la masse.

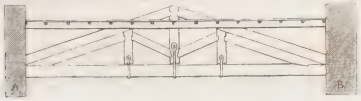
Un autre croquis de la main de Sangallo, croquis très-grossier, que néanmoins nous avons pu traduire en un dessin, fera connaître la première pensée de l'architecte. Celui-ci, comme on le voit par la figure ci-après, avait d'abord projeté, à l'angle de la façade, un pilastre corinthien, comprenant deux hauteurs d'étages, couronné d'un entablement complet, et ayant quelque rapport avec un débris antique, dit *frontispice de Néron*. On s'aperçoit ici que Sangallo n'était pas alors fixé sur la croisée du dernier étage, puisqu'il en donne deux motifs distincts. L'une de ces croisées est cintrée et se rapproche de celle qui a été exécutée, avec cette différence que l'arcade s'élève da-

vantage à l'intérieur du fronton, et que les colonnes sont portées, non plus sur deux consoles accouplées, mais sur une seule.



L'autre croisée n'est pas cintrée, elle est à plate-bandes, et dans sa décoration il n'entre ni colonnes ni consoles. Bien que plus correcte que la première, elle est moins monumentale, et moins en harmonie peut-être avec celle du premier étage.

Ce même dessin démontre clairement que Sangallo élevait beaucoup moins son entablement que ne l'a fait depuis Michel-Ange ; et ce qui le prouve encore, c'est que la charpente du comble avait déjà reçu un commencement d'exécution à l'angle du palais, au-dessus du grand salon, avant que Michel-Ange eût pris la direction des travaux. Cette charpente existe encore ; nous l'avons mesurée, et la voici :



Elle est située à plus de deux mètres en contrebas de celle que Michel-

Ange a établie depuis. Si cet architecte ne l'a pas démolie, c'est qu'il aura trouvé sans doute le soffite du grand salon déjà rattaché à cette même charpente ; et, pour ne pas détruire ce soffite, il aura dû maintenir la charpente primitive et en exécuter une seconde au-dessus d'elle. Ajoutons encore cette observation, que la charpente primitive est identique avec celle d'un manuscrit de Sangallo que nous produirons plus loin (page 297), et tirons enfin cette conclusion, que la charpente primitive et celle du manuscrit ne peuvent être que du même auteur.

Nous avons indiqué à titre de renseignement, sur notre figure, le plancher qui règne au pourtour du palais à la hauteur du comble, pour montrer comment, au-dessus du grand salon, ce plancher vient rencontrer la charpente de Sangallo, qui dépasse le carrelage d'environ $0^{m},75$; ce qui est un indice certain de la priorité de son existence.

En terminant cet article, nous engageons le lecteur à comparer l'entablement de Sangallo à celui de Michel-Ange, et il reconnaîtra que les deux corniches, comme les deux frises, y ont la même hauteur ; que les moulures varient dans les deux corniches, tandis que dans les deux frises les ornements sont à peu près les mêmes. On ne connaît pas d'ailleurs le couronnement définitif de Sangallo, qui dut le modifier quand il substitua les chaînes de pierres aux pilastres. Il est même permis de croire que ce couronnement projeté n'avait pas conservé d'architrave, et se rapprochait davantage de l'exécution. Ainsi Michel-Ange a eu le bon esprit de ne pas s'écarter sensiblement de la pensée du premier artiste, qui, mieux que tout autre, devait savoir comment il convenait de couronner son œuvre.

PLANCHE 121.

Palais Farnèse ; détail de la corniche de couronnement de la façade.

VII, 13. Nous renvoyons pour ce détail à ce que nous avons dit à l'occasion de la planche 115, à cette partie de la notice où nous avons

cherché à établir que l'étude de cet entablement appartenait vraisemblablement à Vignole. Pour le croire uniquement l'œuvre de Michel-Ange, il faudrait supposer que celui-ci a pu renoncer, pour cette fois seulement, à sa méthode habituelle, à ces formes excentriques et bizarres dont il ne s'écartait jamais. Sans doute, il est suffisamment attesté que cet entablement a eté exécuté sous sa direction; aussi ne le contesterons-nous pas, mais sous réserve toutefois, et en admettant la coopération d'un autre architecte, nourri de l'étude des anciens et formé à leur école. Accordons, si l'on veut, la noble part de l'œuvre à Michel-Ange : à lui donc la conception des belles lignes et des fortes moulures; à lui la sobriété observée dans l'ornementation; en un mot, tout ce qui semble savamment calculé pour l'effet, et qui dénote un esprit ferme et juste. A son collaborateur revient tout ce qui a trait au goût : l'unité de style apportée dans l'ensemble, ainsi que la correction et la beauté du profil. Telle serait, selon nous, la part légitime qu'on pourrait faire aux deux grands artistes.

Nous ferons remarquer que l'ajustement des ornements de la frise est composé dans un esprit d'harmonie qui fait honneur aux continuateurs du palais. Des fleurs de lis avaient été semées par le premier architecte sur le couronnement du rez-de-chaussée et sur le bandeau du deuxième étage. En rappelant cet emblème dans la frise du couronnement, où il se mêle aux ornements qui le décorent, c'était procéder avec logique, graduer la richesse suivant les étages, relier les parties supérieures du palais avec le soubassement; c'était enfin constituer un tout harmonieux et homogène.

PLANCHE 122.

Palais Farnèse; détail des croisées du premier et du deuxième étage de la façade.

Nous n'avons que peu de chose à dire de ces détails, sur lesquels VII, 13.
nous avons déjà porté notre jugement lorsque nous avons examiné

l'ensemble de la façade (*voyez* page 284). Nous avons blâmé, dans les croisées du second étage, la forme cintrée de la baie, la pauvreté et la maigreur du fronton, ainsi que l'ajustement insolite des consoles qui servent de support aux colonnes. Cet ajustement, toutefois, semblerait motivé par le peu de saillie du bandeau inférieur; mais cette excuse ne justifie pas l'incorrection.

Quant aux croisées du premier étage, nous en avons parlé avec éloge. Nous avons fait remarquer qu'elles étaient une imitation heureuse des petits autels du Panthéon, et une sorte de transformation raisonnée des croisées du rez-de-chaussée. On jugera mieux nos appréciations sur ce détail, et l'on se rendra mieux compte de l'entente parfaite des moulures, comme du beau sentiment des profils.

PLANCHE 123.

Palais Farnèse; détails divers de l'élévation principale.

VII. 15 Tous les détails réunis sur cette planche sont d'une beauté incontestable : la croisée du rez-de-chaussée est surtout une œuvre caractéristique qu'on ne saurait trop louer, ni trop recommander à l'étude. On dirait un fragment d'architecture antique, une de ces créations heureuses, de ces révélations spontanées qui n'appartiennent qu'aux temps primitifs. On y admire à la fois le sentiment profond de la moulure, la grande fermeté du profil, le galbe parfait et fier des consoles. Que dirai-je du stylobate qui asseoit si bien l'édifice? La saillie et les moulures y sont fortement accentuées, et il porte au plus haut degré le caractère monumental. Destiné à servir de siége et à protéger les fondations des eaux pluviales, il plaît, parce qu'on entrevoit ce double but d'utilité, et qu'il est à la fois une œuvre de raison et de goût. C'est ainsi qu'en architecture l'expression d'une exigence ou de la nécessité n'a pas un moindre charme que la beauté même de la forme qui doit toujours en dériver.

Le bandeau du deuxième étage, le stylobate et le couronnement du

rez-de-chaussée sont en harmonie parfaite. On peut dire que ces trois détails appartiennent à la même famille par la physionomie et le caractère.

PLANCHE 124.

Palais Farnèse ; élévation postérieure.

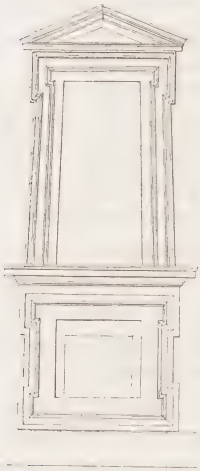
Cette façade, quant aux dimensions, a la même importance que VII, 13
la façade principale ; mais elle lui est inférieure sous le rapport de l'unité. Le motif du milieu semble une pièce de rapport qui la divise en trois parties trop égales. Il faut toutefois savoir gré à l'auteur de cette façade, d'avoir eu la pensée de rappeler à l'extérieur l'architecture de la cour, de s'être abstenu d'innovations, en un mot, de n'avoir fait usage que d'éléments déjà existants, en vue d'obtenir plus d'harmonie. Les pilastres accouplés aux angles sont même un motif louable à plusieurs égards ; mais l'exécution des ordres et des autres détails est faible et sans finesse. On ne doit pas moins blâmer la liaison maladroite des moulures partant du centre, avec celle des bandeaux venant des façades latérales ; cela est surtout sensible pour la corniche de couronnement, et le raccord y est fort mal combiné. Cette corniche centrale est, au reste, mesquine et sans valeur, comparée surtout à celle qui l'avoisine, et qui n'est autre que le prolongement de la belle corniche de la façade principale, dont nous n'avons cessé, en toute occasion, de parler avec admiration.

Entre les deux piédestaux, et sous la balustrade de l'arcade, on lit, au troisième étage, une inscription qui fixe la date de l'achèvement du palais à l'an 1589, au temps du cardinal vice-chancelier Alexandre Farnèse, deuxième cardinal de ce nom, et petit-fils de Paul III.

Elle est ainsi conçue :

ALEX·CARD FARNESIVS·VICE CAN·
EPISCOPVS·OSTIENSIS·
AEDES·A·PAVLO·III·PONT·MAX·
ANTE PONTIFICATVM·INCHOATAS·
PERFECIT·AN·M DXXCIX·

Il est certain que Sangallo avait composé un projet pour la façade postérieure, et que, de son vivant, celle-ci reçut même un commencement d'exécution. Plusieurs dessins bien authentiques de sa main nous en fournissent une preuve sans réplique. L'un d'eux représente une croisée à fronton, dont la baie se rétrécit du haut. Notre architecte la désigne sous le nom de croisée de la façade sur *le jardin;* puis il ajoute en note : « *Ces croisées ne furent pas « exécutées ainsi, mais suivant le dessin tracé « ci-contre* (1). » Ce dessin, en effet, est conforme à ce qui existe aujourd'hui ; seulement le fronton, qui, d'après une autre note de Sangallo, devait être alternativement triangulaire et cintré, y est supprimé. Nous l'avons rétabli sur notre figure. Celle-ci était utile à connaître ; car de plus elle nous fait voir comment Sangallo avait ménagé au-dessous des soupiraux un socle d'une hauteur suffisante pour y placer un siége (2).



Il n'est pas démontré, bien que cela soit probable, que le plan général que nous avons présenté ci-dessus, page 279, soit le plan original de Sangallo; autrement il suffirait pour prouver que la pensée première d'une loge au centre de la façade postérieure lui appartient en propre.

Voici le détail du plan de cette loge, qui diffère sur plusieurs points de l'exécution, notamment sur la façade. Les quatre

(1) Scizzo delle finestre del giardino. —Le finestre non si fecciono poi cosi, si fecciono come si dice qui.... Les manuscrits indiquent encore tous les détails de ces croisées, de la grandeur même de l'exécution.

(2) S'il n'est pas douteux que la façade postérieure ait été commencée par Sangallo, s'il est

pilastres du projet de Sangallo ont été remplacés par autant de colonnes engagées ; et aux angles de la loge le motif a été changé par l'adjonction de chaque côté d'un pilastre, qui forme accouplement avec la colonne engagée qui l'avoisine.

Quoi qu'il en soit, ce n'est pas le projet de Sangallo qui a été suivi pour le milieu de la façade, à moins de supposer (ce qui est peu probable) qu'il a modifié depuis l'esquisse de la loge, très-arrêtée pourtant, qui figure sur la page précédente. Il est d'ailleurs impossible d'admettre que Sangallo ait pris la moindre part à cette partie centrale. L'exécution en est molle et négligée : elle diffère trop de celle de la cour, dont on admire le caractère ferme et grandiose des moulures et la beauté des profils, pour pouvoir l'attribuer à la même main.

Au reste, notre conclusion sur la construction de cette façade postérieure est celle-ci : En 1546, lorsque Sangallo cessa de vivre, la suite des travaux fut confiée à Michel-Ange. Celui-ci posa le couronnement de la façade principale, et éleva les étages supérieurs de la cour et des façades latérales. A sa mort, en 1564, il fut remplacé par Vignole. Cet architecte se trouvant alors surchargé de travaux, principalement à Saint-Pierre et à l'église du Gésù, dut s'adjoindre, pour ceux du palais Farnèse, son élève Giacomo della Porta. Il nous paraît évident que ce fut celui-ci qui s'occupa presque exclusivement de la suite des constructions. Nous en trouvons en quelque sorte la preuve dans les profils et le caractère banal des moulures. Giacomo della Porta était sans doute un artiste distingué ; il était bon constructeur, comprenait parfaitement les effets d'ensemble, mais il manquait le plus souvent de goût et n'avait pas le sentiment du détail. En 1573, quand Vignole vint à mourir, il resta seul à la tête des travaux, et il composa alors la loge du dernier étage, qu'il acheva en 1589, comme le témoigne l'inscription citée plus haut.

certain qu'il a exécuté les croisées du rez-de-chaussée, on ne saurait toutefois fixer le point où sa direction a cessé, et c'est ce qui nous semble aujourd'hui bien difficile à éclaircir.

PLANCHE 125.

Palais Farnèse ; coupes sur la cour.

VIGNOLE. La coupe générale sur la longueur donne une idée assez nette et assez complète des vestibules, des portiques de la cour, et de l'intérieur des salles et des galeries. On peut juger de leurs proportions relatives, du rapport des ordres, et même du mauvais effet du dernier étage, bien que la petitesse de l'échelle ne permette pas de distinguer sur cet étage les tristes détails de l'ordre et des croisées (1).

La coupe sur la largeur se présente avec plus d'avantage ; elle reproduit la plus belle partie de la cour, c'est-à-dire les deux ordres inférieurs et le côté de cette cour, dont les arcades du premier étage sont restées ouvertes et débarrassées des croisées qui les déparent. On ne trouverait dans aucun monument des formes et plus belles et plus nobles, un concert de toutes les parties plus harmonieux. Ce double portique, véritable modèle de goût et de pureté, est du style le plus élevé. Il n'est inférieur à aucun autre ouvrage de ce genre. Pour la fermeté des profils, la finesse des moulures et l'élégance des proportions, il peut être mis en parallèle avec le théâtre de Marcellus, dont il est évidemment une émanation. Je souhaite à tout véritable artiste de pouvoir contempler sur les lieux mêmes cette œuvre d'une perfection si rare, et je lui promets ces jouissances intimes, si réelles et si pures, et ces douces rêveries que la contemplation calme et l'étude du beau inspirent toujours.

Nous ne nous appesantirons pas davantage sur ces détails, qui peuvent être classés parmi les plus beaux types qu'offre notre art : nous aurons à y revenir lorsque nous parlerons des planches où ces

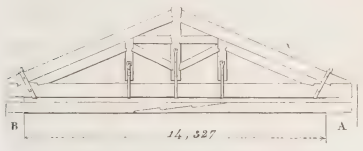
(1) On doit regretter sans doute que cette belle cour, par suite du départ de Vignole pour Caprarola, soit restée ainsi exposée à subir au second étage les incorrections discordantes de Michel-Ange ; mais le regret est adouci par l'idée que l'absence de Vignole nous a valu un nouveau chef-d'œuvre, le château de Caprarola, le monument peut-être le plus homogène, le plus complet et le plus irréprochable.

mêmes détails sont représentés sur une grande échelle qui permet d'apprécier la forme et la proportion des moulures et des profils.

On a fait usage, pour la construction de cette cour, de matériaux choisis. Le travertin a été employé partout, si ce n'est à l'intérieur des arcades du premier étage et des entre-colonnements du deuxième étage, où la brique appareillée, et mise comme remplissage, a servi à détacher les croisées, dont l'encadrement est en travertin.

Le peuple de Rome, très-jaloux, et avec raison, de la conservation des monuments antiques, qui sont autant de témoignages de sa grandeur passée, a accusé Paul III, ainsi que plusieurs autres papes, d'avoir spolié le Colisée et utilisé ses blocs en travertin à la construction de leurs palais. Cette accusation me semble ici d'autant moins vraisemblable, que Sangallo n'eût jamais consenti à s'associer à un pareil acte de vandalisme. On peut croire néanmoins que des débris du grand amphithéâtre, détachés par l'effet du temps, ont trouvé leur emploi dans le rez-de-chaussée de la cour ; et ce qui le ferait supposer, c'est que la pierre est sur cette partie d'une couleur d'ocre jaune plus tranchée.

Nous avons mentionné, page 290, un manuscrit de Sangallo qui représente la charpente primitive du comble, laquelle, à la mort de ce maître, avait déjà reçu un commencement d'exécution, mais qui fut ensuite modifiée par les continuateurs du palais. Nous donnons en marge la réduction de ce manuscrit intéressant à connaître, et dont les mesures ont été transformées en mètres.



Nous ferons remarquer que la charpente indiquée à gauche sur la coupe générale est composée de deux fermes ajustées l'une au-dessus de l'autre, et que la petite ferme supérieure pose sur le faîtage de la grande ferme inférieure. Une combinaison analogue, et basée sur le même principe de stabilité, existe pour la charpente du casin de la

villa Giulia (*voyez* planche 206), ce qui serait un indice que la charpente du palais Farnèse est l'œuvre de Vignole, auteur de la précédente, et fournirait une nouvelle preuve que cet architecte prit part aux travaux du palais dès l'année 1547.

On a prétendu que les bois de charpente de la vieille basilique de Saint-Pierre, en partie démolie pour élever la nouvelle église, furent employés au palais Farnèse. Nous nous bornons à consigner ce fait, que nous n'avons pas vérifié, et sur lequel il nous semble d'ailleurs difficile de pouvoir prononcer aujourd'hui, à moins qu'un auteur contemporain ne l'affirme, ou que d'anciennes entailles ne se retrouvent dans les bois.

PLANCHE 126.

Palais Farnèse ; plan et coupe du vestibule d'entrée.

VII. 73. Ce vestibule est d'un aspect riche et sévère. Sa décoration participe à la fois du caractère de la façade et de celui de la cour, et forme ainsi un lien entre l'un et l'autre. Cette ordonnance est pleine de convenance et de logique, eu égard à la position intermédiaire du vestibule.

On pourra sans doute, et avec quelque raison, blâmer la proportion trop courte des colonnes relativement à l'étendue de la voûte qu'elles supportent : mais il ne faut pas oublier que les colonnes, dans la plupart des palais de Rome, sont des richesses antiques mises toutes façonnées à la disposition de l'architecte, qui n'a d'autre mission que d'en trouver l'emploi judicieux.

On ne saurait comment expliquer l'ajustement irrégulier des colonnes engagées qu'on voit aux extrémités du vestibule, non plus que ces deux parties de mur biaises situées sous le portique, si on ne se rappelait que toute cette partie du rez-de-chaussée, d'abord construite sur de petites proportions, fut ensuite agrandie à l'avénement de Paul III au pontificat. Évidemment ces parties biaises ont été ima-

ginées pour dissimuler la tête des deux murs de refend, qui furent alors conservés et ornés de niches et de colonnes engagées. Cette combinaison bizarre, qui m'avait toujours semblé un problème insoluble, trouve ainsi son explication. On sent, par ce seul exemple, les difficultés qu'eut à surmonter le grand architecte chargé d'opérer ces changements, pour ne pas mutiler son œuvre.

Il ne reste aujourd'hui que quelques fragments très-minimes de l'ancien carrelage en brique; mais ces fragments, quoique fort dégradés, nous ont cependant suffi pour présenter un ensemble complet sur la moitié du plan. Ce carrelage vient aboutir, vers le milieu, à des dalles en granit rayées au ciseau, afin de donner prise aux pieds des chevaux. Enfin, ces mêmes dalles forment une sorte d'encadrement à une partie de pavé établie dans l'axe du vestibule.

Nous avons figuré sur l'autre moitié du plan, d'une part, les projections des caissons de la voûte, et, de l'autre, celles des caissons qui forment les soffites des bas-côtés.

Sur les douze colonnes du vestibule, trois sont en granit *del foro*, trois en granit gris, et les six autres en granit rouge. Quant aux colonnes engagées, celles des parties latérales comme celles des extrémités du vestibule sont, ainsi que les pilastres, exécutées en travertin.

La coupe sur la longueur, qu'on voit au-dessus du plan, fait connaître l'ajustement des caissons de la voûte et de l'intrados des arcades, la proportion des colonnes et des niches, sans donner toutefois une idée bien complète de l'effet de l'ensemble, dont on jugera beaucoup mieux en consultant la planche suivante.

PLANCHE 127.

Palais Farnèse; coupe et vue du vestibule d'entrée.

La coupe sur la largeur donne les dimensions exactes et les pro- VII, 1
portions relatives de la partie centrale et des bas-côtés, la profondeur des niches et des divers caissons.

La vue disposée au-dessous de la coupe présente d'heureuses oppositions de lignes : l'effet en est brillant et complexe. Ainsi, tandis que la partie centrale est ornée d'une voûte formant berceau, et semée de caissons cintrés et richement ornés, la décoration des bas-côtés, qui a moins d'éclat, se compose au contraire de soffites rectilignes. Au-dessous de ces soffites on distingue une suite de colonnes engagées et de niches cintrées qui produisent en fuyant des accidents et du mouvement. Enfin, on découvre au loin quelques parties de l'intérieur et de l'extérieur du portique de la cour, qui ajoutent de l'harmonie et de l'intérêt au tableau.

PLANCHE 128.

Palais Farnèse ; coupe et vue du vestibule d'entrée.

VII. 13. La vue précédente ne suffisait pas pour faire apprécier tout l'effet du vestibule ; il nous a donc paru utile de représenter celui-ci sous l'aspect opposé, en plaçant le point de vue à son extrémité, et sous le portique auquel il vient aboutir. De là on juge mieux de l'effet perspectif des bas-côtés, et de l'opposition des plafonds et des voûtes.

On remarque sur le premier plan ces deux parties de mur dont la forme biaise ne saurait être expliquée autrement que nous ne l'avons fait au bas de la page 298; ils sont évidemment la conséquence d'un remaniement dans la distribution d'un plan primitif : aussi la décoration de ces deux parties se ressent-elle des difficultés imprévues qui surgirent alors, et elle ne peut être considérée que comme un expédient fâcheux auquel l'architecte a dû recourir pour arriver à une solution. Les caissons allongés qui tendent à un centre sont, en effet, d'un triste aspect, et semblent un disgracieux remplissage.

La coupe du haut de la Planche, faite dans le sens de la longueur du premier portique, donne des renseignements complets sur la décoration de ce portique et de l'entrée de l'escalier. Quelle que soit notre admiration pour Antonio da Sangallo, nous devons avouer que les

encadrements des pilastres qui figurent au pied de l'escalier sont d'un mauvais effet, et déplorer, comme indigne d'un tel maître, l'ajustement de mauvais goût qui relie les chapiteaux entre eux. Pour excuser l'architecte, il n'y a pas ici le motif de difficultés qui naissent d'un agrandissement ou d'une restauration, puisque l'escalier est sorti tout entier, et d'un seul jet, de ses mains.

PLANCHE 129.

Palais Farnèse ; détails du vestibule d'entrée.

Tous les détails du vestibule se trouvent réunis sur cette planche. VII, 11
On peut ainsi juger d'un coup d'œil de leur convenance, du rapport et de l'harmonie des moindres parties.

Nous avons déjà dit que les fûts des douze colonnes du vestibule étaient antiques. C'était une bonne fortune pour Sangallo d'avoir à sa disposition de telles richesses, mais leur emploi avait bien aussi son danger. Ces colonnes, en effet, étaient d'une petitesse qui ne permettait guère de les faire entrer dans la décoration d'un édifice dont les proportions sont partout monumentales. L'habile architecte comprit donc qu'il fallait les élever sur un piédestal : mais, dans cette situation, il était à craindre qu'elles ne semblassent maigres et mesquines. Ce défaut capital devait être évité, et c'est à quoi il a réussi en supprimant la corniche du piédestal, auquel il a conservé toutefois la base qui forme empattement sur le sol. Il est résulté de cet ajustement que le piédestal semble une partie intégrante de la colonne et faire corps avec elle. C'est là un de ces résultats imprévus, une de ces solutions admirables de problèmes jugés insolubles, que l'étude ou le génie patient sait obtenir. Que l'architecte apprenne donc, par cet exemple, qu'il peut avoir dans l'étude une confiance sans limites, et que cet enseignement lui profite !

On peut se demander d'où provenaient ces douze colonnes antiques du vestibule ; mais on manque de documents, et aucun antiquaire ne

les mentionne. Pour moi, je suis porté à croire qu'elles ont appartenu à ces petits monuments isolés et votifs qu'on voyait dans l'ancienne basilique de Saint-Pierre, que Bramante et Sangallo lui-même avaient dû démolir pour faire place aux nouvelles constructions. On aura jugé que, vu leur petitesse, ces colonnes ne pouvaient trouver d'emploi dans la nouvelle basilique; et Sangallo aura été autorisé à les utiliser dans le palais de Paul III, comme il le fut pour les débris de l'ancienne charpente. Cette conjecture n'est confirmée par aucun auteur contemporain, mais elle n'est pas sans quelque apparence de vérité.

Les ornements des caissons de la voûte du milieu, aussi bien que ceux des caissons des bas-côtés, sont exécutés en stuc, et présentent un dessin agréable. Ils ont peu de saillie, et sont aujourd'hui tellement effacés, que ce n'est qu'avec peine qu'on est parvenu à les reproduire dans leur intégrité. Cette partie de la décoration est réputée l'œuvre de Michel-Ange.

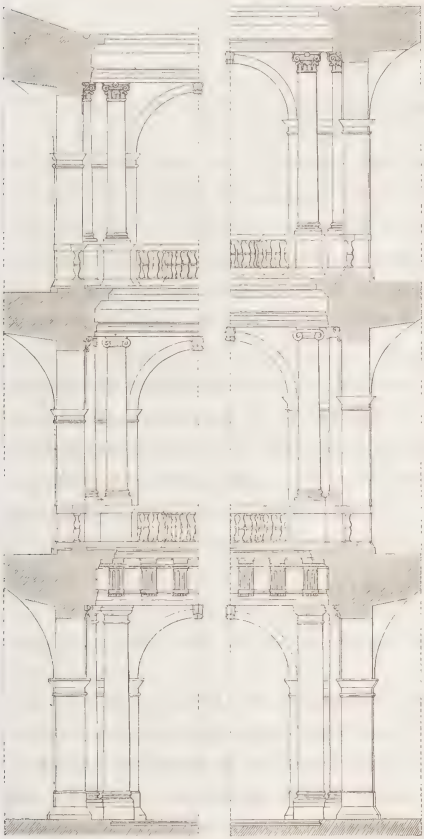
Les bancs situés entre les colonnes engagées des murs latéraux, sont une conception pleine d'à-propos et de convenance dans un vestibule. Leur ajustement et leur profil, qui correspondent à ceux des piédestaux des colonnes, sont bien conçus, et contribuent à donner une grande fermeté au petit ordre qu'ils supportent.

PLANCHE 130.

Palais Farnèse; parties principales de la coupe sur la cour.

VII, 13. Cette planche résume les parties les plus intéressantes de la cour. Elle donne, à une plus grande échelle, le profil général de cette cour, l'entrée de l'escalier, l'ensemble des trois ordres, et leur arrangement aux angles, les arcades, les croisées; enfin le vestibule du fond et le profil de la façade postérieure. Déjà ces mêmes indications se trouvent sur la coupe de la planche 125, mais la petitesse des détails s'oppose à ce qu'on puisse les apprécier. Ici, au contraire, l'échelle étant

triple, le lecteur pourra mieux juger de l'ensemble des proportions, du rapport des ordres et des étages, enfin, des moulures et des profils.



Il sera ainsi à même de rectifier nos jugements, l'éloge comme le blâme.

On nous saura gré, sans doute, de reproduire ici une partie d'un dessin manuscrit de Sangallo qui représente, avec des variantes, les premiers essais de cet architecte pour la décoration de la même cour. Sur ce dessin, le nombre des arcades est également de *cinq*. Le fragment que nous présentons suffira, nous n'en doutons pas, pour mettre à même de faire d'intéressantes et utiles comparaisons. Il faut y remarquer :

Qu'au rez-de-chaussée les métopes ne sont pas ornées, et que la corniche a des mutules ;

Qu'au rez-de-chaussée comme au premier étage. les patères ont été supprimées au-dessus des archivoltes ;

Qu'au premier et au deuxième étage le milieu des balustrades est cintré, et forme dans chaque arcade une sorte de tribune ;

Qu'au deuxième étage le composite fut d'abord préféré au corinthien ;

Enfin, qu'aux trois étages la clef des arcades sous l'architrave est en saillie, et profilée en console.

PLANCHE 131.

Palais Farnèse ; détails du rez-de-chaussée de la cour.

VII. 13. Qui ne serait frappé du beau sentiment qui règne dans tous ces détails? Quelle proportion exquise! quel galbe noble et pur dans les profils de l'ordre! enfin quelle heureuse combinaison dans les moulures de l'angle de la cour, pour y produire avec énergie l'expression de la force! L'ornementation est disposée avec réserve et à propos : son style a de l'élévation, et conserve le caractère grave et ferme répandu sur les moindres parties.

La porte n'est pas irréprochable ; elle est empreinte d'un caractère de solidité poussé jusqu'à l'exagération ; le chambranle en est lourd et d'un mauvais effet. Suivant le précepte de Vitruve, que Sangallo cite souvent dans ses manuscrits, et qu'il paraît avoir soigneusement étudié, cette porte diminue de largeur de bas en haut, et cette largeur varie de 1 mètre 754 millimètres à 1 mètre 528 millimètres.

PLANCHE 132.

Palais Farnèse ; suite des détails du rez-de-chaussée de la cour.

VII. 13. Ces détails sont moins brillants, sans doute, que ceux de la planche précédente ; mais ils ne sont pas dépourvus d'intérêt, et sont, du reste, indispensables pour l'intelligence complète de certaines parties du rez-de-chaussée, que les coupes n'avaient qu'imparfaitement fait connaître. L'attention devra principalement se porter sur le détail de la cheminée et sur celui de la croisée. Celle-ci est traitée dans le même principe que la porte de la planche précédente, dont nous avons blâmé la masse et la pesanteur exagérées. Dans cette porte comme dans la croi-

sée, la frise a été supprimée, et pour toutes les deux l'ouverture des baies va diminuant à partir du bas. Ajoutons qu'à l'égard de la croisée la critique ne trouve plus à s'exercer, et qu'elle approuve, au contraire, la justesse des rapports et l'harmonie parfaite du détail comparativement à la masse.

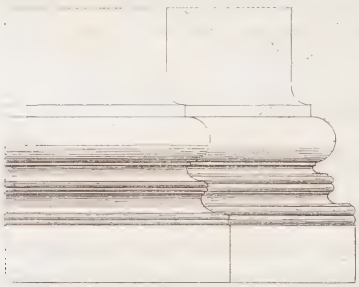
PLANCHE 133.

Palais Farnèse ; détails du premier étage de la cour.

L'ordre du premier étage est digne du dorique qui lui correspond VII, 13
au rez-de-chaussée, et l'un et l'autre sont étudiés dans le même esprit de sagesse et de force. L'harmonie se maintient dans l'ajustement du pilier d'angle, et c'est le même génie de combinaison. A ces perfections il faut en ajouter d'autres, la beauté des profils et la distribution intelligente des moulures. Jamais Sangallo n'a mieux traité une ordonnance ; dans aucune de ses œuvres il n'a été mieux inspiré. Les ornements de la frise, exécutés en stuc, sont attribués à Michel-Ange. Nous n'avons à citer aucun document qui confirme cette opinion, que nous ne repoussons pas ; nous pouvons même dire que, selon toute probabilité, ces stucs ont été exécutés sous sa direction, et qu'ils ont l'expression de son style et de sa manière sèche et un peu sauvage. Les autres détails, le piédestal, les balustres, l'imposte, les caissons et les pilastres, ont de la distinction et de la gravité dans les profils et les moulures.

Nous avions d'abord admis l'opinion reçue, et attribué à Vignole l'ordre ionique et les autres détails du premier étage ; mais jamais Vignole ne s'est élevé à cette énergie de profil, à cette crânerie de formes, si j'ose parler ainsi. J'ai d'ailleurs acquis la preuve, en étudiant les manuscrits de Sangallo, que ce grand architecte est bien l'auteur de ces magnifiques détails. S'il est vrai qu'il ne les ait pas exécutés en entier, du moins ses continuateurs ont dû ne pas s'écarter de ses plans. Je trouve d'abord dans ces manuscrits un dessin de

la base de l'ordre, et dans la dimension exacte de l'exécution, avec cette note curieuse : « Quelques-uns interprètent ainsi qu'il suit un « passage de Vitruve : Les as- « tragales doivent être la hui- « tième partie de la plinthe des « trochilles (*scoties*). Pour moi, « j'entends, à l'opposé, que l'as- « tragale doit être la huitième « partie des deux trochilles, « puisque Vitruve s'exprime « ainsi : *Astragali faciendi sunt* « *ottavæ partis tochili* (1). »



Un autre dessin plus intéressant nous offre une preuve plus concluante en faveur de Sangallo. Ce dessin représente le chapiteau ionique également dans la dimension exacte de l'exécution, et porte ce titre, de l'écriture même de Sangallo : *Pour le palais des Farnèse, pour le second ordre ionique* (2). La figure du chapiteau est accompagnée de notes du plus grand intérêt, en ce qu'elles révèlent la méthode imaginée par Ant. Sangallo pour le tracé des moulures et de la volute du chapiteau ionique. Cette méthode est très-simple, et donne à la volute un contour si suave et si parfait, que nous n'hésitons pas à présenter ce procédé comme préférable peut-être à ceux même qu'ont suivis Vignole, Palladio et Philibert de Lorme, qui pourtant écrivaient trente ans plus tard.

Sangallo divise le diamètre inférieur de la colonne en dix-huit parties qu'il nomme *œils*, sans doute parce qu'il prend cette fraction du diamètre pour l'œil de la volute. L'œil lui sert de module, et il le

(1) « Alcuni intendono cosi, in questo modo Vitruvio, che li astragali abbiano ad essere « l'ottava parte del plinto de' trochilli. Io lo intendo come a riscontro che l'astragalo sia « l'ottava parte di tutte a due li trochilli ; perchè dice cosi :

« *Astragali faciendi sunt ottavæ partis trochili.* »

(2) « Per il palazzo de' Farnesi. — Per il secondo ordine ionico. »

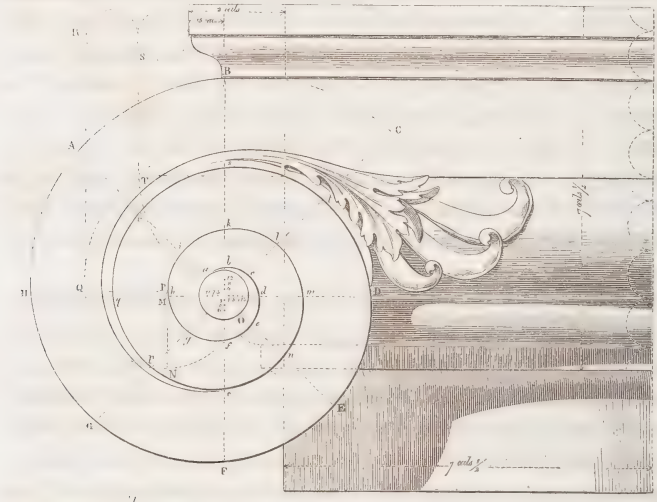
divise en vingt parties égales appelées *minutes*. Cela fait (1), il donne au chapiteau une hauteur de sept œils et demi, et le double, c'est-à-dire quinze œils, au diamètre du haut de la colonne; et comme le diamètre du bas a dix-huit œils, et qu'ainsi la différence entre les deux diamètres est de trois œils, il s'ensuit que la colonne diminue d'un sixième. La division des moulures du chapiteau s'établit de cette manière. L'abaque ou tailloir, comprenant le filet et le talon qui couronnent, ont ensemble un œil et demi. Les deux moulures du bas, c'est-à-dire la baguette et le filet, ont également un œil et demi; enfin l'ove a le tiers de la hauteur du chapiteau, autrement deux œils et demi (2).

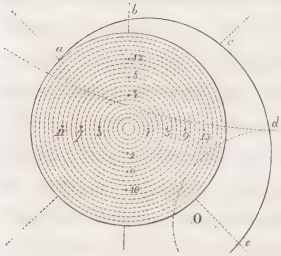
La hauteur des moulures ainsi marquée, on obtient la saillie de l'abaque en portant une mesure de deux œils de chaque côté du diamètre supérieur de la colonne, qui a été fixé à quinze œils; d'où il résulte que la largeur totale de l'abaque est de dix-neuf œils. Maintenant pour le tracé de la volute on opère ainsi : de l'extrémité de l'abaque on porte vers l'axe de la colonne une mesure de trois quarts d'œil, autrement de quinze minutes, et l'on abaisse une perpendiculaire BF, qui passe par l'extrémité inférieure du talon de l'abaque. Cette perpendiculaire prolongée détermine le centre de l'œil de la volute, à sa rencontre avec la ligne inférieure de l'ove DH. Après avoir décrit la circonférence de l'œil de la volute avec ce centre et un diamètre déjà fixé, puis tracé les deux diagonales AE et CG, on divise le rayon de l'œil en vingt et une parties égales; on fait ensuite passer par chacune de ces divisions autant de petits cercles concentriques à celui de l'œil. Ces dispositions préliminaires suffisent pour décrire la volute entière, dont les divers centres se trouvent sur la perpendiculaire BF et

(1) Pour l'intelligence de ce qui suit, voyez la figure du chapiteau, page 308, placée avec intention au verso, afin que le lecteur, ayant la volute sous les yeux, puisse en suivre plus aisément la description qu'on lit au-dessous sur la même page.

(2) Ces divisions sont indiquées sur notre figure par des demi-cercles ou quarts de cercle ponctués. — Le manuscrit ne dit rien du listel qui s'enroule avec la spirale de la volute, mais Sangallo a bien pu omettre ce léger détail dans des notes écrites seulement pour son usage.

l'horizontale DH, aux points de rencontre avec les derniers petits cercles.





Afin de mieux suivre l'opération du tracé, il conviendra de recourir simultanément, et à la figure entière, et à celle de l'œil représenté ci-contre de la grandeur de l'exécution. Sur ce détail les vingt et une divisions de l'œil et les divers centres de la volute apparaissent clairement.

Le 1er centre 1, se place sur la ligne horizontale. . . . . D et le 4^{e} cercle : de ce centre on décrit le quart de cercle *abc*.

Le 2^{e} centre 2, se place sur la verticale. . . . . F et le 5^{e} cercle : de ce centre on décrit le quart de cercle *cde*.

Le 3^{e} centre 3, se place sur l'horizontale. . . . . H et le 6^{e} cercle : de ce centre on décrit le quart de cercle *efg*.

Le 4^{e} centre 4, se place sur la verticale. . . . . B et le 7^{e} cercle : de ce centre on décrit le quart de cercle *ghi*.

Le 5ᵉ centre 5, se place sur l'horizontale..... D et le 8ᵉ cercle :
de ce centre on décrit le quart de cercle *ikl*.

Le 6ᵉ centre 6, se place sur la verticale..... F et le 9ᵉ cercle :
de ce centre on décrit le quart de cercle *lmn*.

Le 7ᵉ centre 7, se place sur l'horizontale..... H et le 10ᵉ cercle :
de ce centre on décrit le quart de cercle *nop*.

Le 8ᵉ centre 8, se place sur la verticale..... B et le 11ᵉ cercle :
de ce centre on décrit le quart de cercle *pqr*.

Le 9ᵉ centre 9, se place sur l'horizontale..... D et le 12ᵉ cercle :
de ce centre on décrit le quart de cercle *rst*.

Le 10ᵉ centre 10, se place sur la verticale..... F et le 13ᵉ cercle :
de ce centre on décrit le quart de cercle *t*DE.

Le 11ᵉ centre 11, se place sur l'horizontale..... H et le 14ᵉ cercle :
de ce centre on décrit le quart de cercle EFG.

Le 12ᵉ centre 12, se place sur la verticale..... B et le 15ᵉ cercle :
de ce centre on décrit le quart de cercle GHA.

Enfin le 13ᵉ et dernier centre 13, se place sur l'horizontale D et le 16ᵉ cercle :
de ce centre on décrit le quart de cercle ABC, qu'on arrête en B, au pied du talon de l'abaque, et la volute est ainsi complétée.

Il nous reste à décrire le coussinet, partie du chapiteau qui s'obtient aisément. A cet effet on prend une ouverture de compas de un œil et demi, et avec ce rayon on détermine sur l'horizontale H un centre M situé de manière que l'une des pointes de compas étant fixée sur ladite horizontale, l'autre pointe arrive en O, qui est l'extrémité de l'axe de la baguette placée sous l'ove. De ce point M on abaisse la perpendiculaire MN, et l'on décrit la portion de cercle ON qui forme la partie inférieure du coussinet. Pour exécuter la suite de celui-ci, on abaisse d'abord la perpendiculaire RQ à la distance de deux œils, en dehors de la saillie de l'abaque ; puis, sur la perpendiculaire MN prolongée, on détermine un point P également distant du point N et de ladite perpendiculaire RQ, et de ce point P pour centre, on décrit le quart de cercle NQ. Enfin, pour compléter le coussinet, il faut tracer à la main une courbe ayant la forme d'un talon renversé, laquelle partant du point Q, ira mourir sur l'extrémité

B du talon de l'abaque ; et pour qu'elle échappe la saillie T de l'ove, il faut lui donner une faible courbure avant d'arriver à la partie creuse de cette courbe.

Tel était donc le procédé d'Antonio da Sangallo pour le tracé de la volute du chapiteau ionique. On le trouve ainsi consigné dans ses notes. Au premier aperçu, quoique plus simple que ceux qu'on connaît déjà, il semblera compliqué ; mais pour celui qui en aura saisi la marche, il deviendra, au contraire, une opération facile.

PLANCHE 134.

Palais Farnèse ; suite des détails du premier étage de la cour.

VII, 13. De tous les détails qui composent cette planche, ceux qu'on remarque tout d'abord sont les deux portes disposées aux extrémités de la gravure. Ces détails ont évidemment l'empreinte du style de Vignole. On reconnaît ce maître à la forme et au galbe des consoles, à la frise, partie creuse et partie bombée, aux profils de la corniche, au dessin des feuilles avec graines mises sous les consoles, enfin à ces petites feuilles placées au-dessus de l'enroulement du bas de la console, et qui sont chez lui un trait caractéristique. Vignole, d'ailleurs, a peu varié l'ajustement de ses portes et de ses croisées, et cela fait qu'on ne peut guère se méprendre sur la plupart de ses productions.

La première de ces portes qu'on voit à gauche, celle dont la corniche est enrichie de modillons, est d'une proportion très-ferme qui dégénère même en pesanteur. Cette apparence provient de la hauteur considérable de l'entablement et de la saillie exagérée de la corniche. A cela près, les détails sont irréprochables et d'un beau caractère. Quant à la porte en bois, on peut apprécier sur l'ensemble la division des panneaux, et juger de leur profil d'après les détails.

Sur la frise de cette même porte, située dans l'axe du palais sous le portique du premier étage, et donnant entrée aux appartements du côté de la place, est gravée l'inscription : RANUTIVS · FARN · CARD. Cette

inscription, qui est répétée sur diverses portes du comble, nous enseigne que le palais fut habité par le cardinal Ranuccio, dit cardinal S. Angelo, après le départ de Pier-Luigi son père, créé duc de Parme et de Plaisance en 1545, ou après la mort de celui-ci, qui fut assassiné le 10 septembre 1547.

La porte de droite, à l'autre extrémité de la planche, est beaucoup plus simple; mais elle plaît néanmoins par sa belle proportion, l'heureux rapport des diverses parties, et enfin par la pureté des profils.

La croisée à fronton qu'on voit au centre de la gravure appartient vraisemblablement à Michel-Ange. On y retrouve son style, mitigé toutefois. Sangallo avait laissé des dessins, peut-être même un commencement d'exécution; son successeur, pour maintenir l'unité de la cour à cet étage du moins, dut renoncer à ses habitudes d'excentricité; mais il se permit quelques modifications dans les détails : ainsi, au lieu de frontons cintrés et triangulaires indiqués alternativement par le premier auteur, il n'a conservé que les frontons triangulaires, et dénaturé le caractère et même la disposition des moulures de Sangallo.

PLANCHE 135.

Palais Farnèse; suite des détails de la cour.

A ne considérer les détails du dernier étage de la cour que sous le rapport de leur mérite, ils n'eussent certes pas trouvé place dans ce recueil; mais ils appartiennent à l'un des monuments les plus célèbres de l'art moderne, et c'est ce qui nous a déterminé à les reproduire pour que notre publication fût complète. Cette reproduction, au reste, ne sera pas sans utilité; elle pourra du moins servir d'avertissement aux artistes qui seraient tentés de se jeter aveuglément dans la voie aventureuse des innovations, et elle leur signalera le danger de ces réformes téméraires ou improvisées. N'est-ce pas, en effet, un spectacle affligeant de voir le grand génie de Michel-Ange s'égarer lui-même dans cette voie, et le triste contraste qu'offrent les détails VII. . .

ajustés par lui, avec ceux de l'illustre maître auquel il fit trop souvent une opposition peu intelligente ou même peu honorable?

La cheminée, représentée sur cette même planche, est due à Vignole; elle se recommande par la convenance des profils et la suavité du galbe des consoles. Nous l'offrons comme une sorte de dédommagement à nos lecteurs. Elle est exécutée en marbre jaune antique, et se trouve dans les deux salons *a* et *b*. (*Voyez le plan de la planche* 117.) On lit sur la frise de l'une de ces cheminées l'inscription suivante : PAVLVS · III · PONT · MAX · (1).

PLANCHE 136.

Palais Farnèse; vue de la cour, prise sous le portique de l'entrée.

VII. 15. Avant d'arrêter le point de vue de cette perspective, nous avons cherché longtemps celui qui présentait les meilleures conditions pour l'effet, celui qui pouvait le mieux faire apprécier cette belle cour, et la faire connaître le plus complétement. Nous l'avons choisi de façon à faire ressortir toutes les beautés de cette magnifique ordonnance, et pour qu'aucun ajustement de quelque intérêt ne fût masqué ni perdu pour l'œil.

Au premier plan se présentent ces piliers puissants qui supportent la voûte des portiques : et, par l'effet des développements produits par la perspective, on juge des compartiments du dessous de l'imposte et des caissons du cintre intérieur des arcades.

Au second plan, les deux premiers ordres apparaissent bien complets, tandis que le troisième ordre, qui dépare la cour, est à demi voilé. On distingue, au rez-de-chaussée, les portes et les croisées situées au fond des portiques, et jusqu'aux ornements variés qui décorent les métopes de l'ordre dorique. Le premier étage n'est pas moins

(1) Cette inscription démontre sans réplique que Vignole prit part aux travaux du palais au temps de Paul III, qui mourut en 1550, environ quatre années après Sangallo. Elle fait ainsi remonter la participation de Vignole à une époque antérieure à 1550, et, selon toute probabilité, à 1547 ou même à 1546, date du décès de Sangallo.

bien expliqué : on juge d'un coup d'œil de l'ensemble de la décoration et de toutes ses variantes. Au fond de la cour, les arcades sont à jour et ornées de balustres. Sur les faces latérales, les balustres sont supprimés, les arcades murées, et des croisées à frontons ménagées au centre. Cette vue fait surtout sentir combien il importe de fortifier les angles par une combinaison de colonnes et de pilastres accouplés, et elle en explique l'ajustement, même plus clairement que la coupe.

Enfin on découvre au troisième plan le vestibule du fond, que cette vue, il est vrai, ne fait apprécier qu'imparfaitement ; mais comme ce vestibule est très-nettement détaillé sur les planches 125 et 130, on pourra y recourir pour s'éclairer.

Nous ne pensons pas que cette brillante perspective puisse affaiblir, dans l'esprit de nos lecteurs, la haute opinion qu'ils ont pu concevoir de cette cour, à la lecture de la notice de la planche 125, et qu'ils trouvent nos éloges exagérés. Nous les prévenons, toutefois, qu'ils ne doivent pas chercher dans l'architecture de ce noble édifice cette sorte d'élégance et de délicatesse dont le palais de la chancellerie est un des plus beaux types, ni ces ajustements à la fois pittoresques et d'un goût exquis, dont le palais Massimi est un rare exemple. Ici le mérite est autre, sans être moindre ; ici le beau est dans l'harmonie et la régularité, dans la pureté de la forme et l'expression calme de la force, comparable à celle du lion en repos. Enfin, pour dernier éloge ajoutons que, par son aspect grave et sérieux, il est de tous les édifices modernes celui qui se rapproche le plus des monuments antiques.

PLANCHE 137.

Palais Farnèse ; vue de la galerie f, *située au premier étage.*
(*Voyez* f *sur le plan,* Pl. 117.)

De toutes les galeries illustrées par des peintures murales, la plus admirée est celle de la Farnesina, décorée par Raphaël. (*Voyez plan-* VII. 13.

che 102.) La galerie du palais Farnèse tient, sans contredit, le second rang. Les belles fresques qui lui donnent tant de prix furent exécutées pendant les premières années du XVII^e^ siècle, par Annibal Carrache, aidé de son frère Augustin, de son cousin Louis Carrache et de ses meilleurs élèves, le Dominiquin, Lanfranc et le Guide.

La longueur de la salle est de 20^m^,14 sur 6^m^,59 de largeur. Sa décoration se compose de stucs dorés, de pilastres corinthiens séparés par des niches ornées de statues antiques. On y remarque deux bustes de Paul III, dont l'un est dû au ciseau de Michel-Ange, et l'autre à celui de Guglielmo della Porta.

La voûte est divisée en sept compartiments de diverses grandeurs, où sont représentés des sujets mythologiques puisés, pour la plupart, dans Ovide et dans Virgile. Le sujet du centre, dont la dimension est plus considérable, exprime le triomphe de Bacchus et d'Ariane. Des médaillons entourés de figures assises sont placés entre les principaux tableaux. D'autres figures debout, à l'instar des cariatides, semblent supporter les grands cadres. Ces diverses figures sont considérées comme de magnifiques études, où la science et la beauté du nu sont portées à un très-haut degré. On retrouve le même mérite dans les six figures accroupies, imitant le bronze, placées entre les portes aux extrémités de la salle, lesquelles supportent les grands cadres qui occupent toute la paroi du mur.

Ces admirables peintures, regardées comme des chefs-d'œuvre, et qui avaient coûté à l'illustre artiste et à ses dignes collaborateurs huit années de travail, demandaient une noble et généreuse rémunération (1) : qui pourrait croire qu'elles aient été taxées à 500 écus d'or, somme dérisoire, en raison du temps employé et de la valeur inappréciable de l'ouvrage? Pour excuser le cardinal Odoardo Farnèse de cet acte d'odieuse parcimonie, on en a rejeté la responsabilité sur un certain Gio : Castrensi, son intendant, homme sans doute jaloux, grossier, ignorant, et complétement incapable d'apprécier un objet d'art;

(1) Quelques salles voisines ont été également décorées par les mêmes peintres.

mais rien ne saurait absoudre son patron d'une aussi criante injustice. Annibal Carrache en conçut un vif chagrin, qui peut-être abrégea ses jours. Il mourut en 1609, à l'âge de quarante-neuf ans, quand il pouvait encore tant produire. Le cardinal Odoardo, qui marchandait ainsi des chefs-d'œuvre, n'appartenait que de nom à cette famille généreuse qui s'est illustrée pour avoir élevé les palais Farnèse et de Caprarola. La postérité a pris hautement le parti d'Annibal contre l'indigne Mécène auquel il s'était livré : elle a noblement vengé le grand artiste par son admiration constante (1).

Ensemble du plafond a, *situé au premier étage.*
(*Voyez* a *sur le plan*, Pl. 117.)

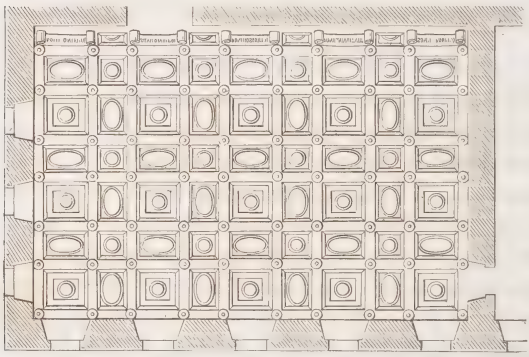
Plusieurs salles du premier étage sont décorées de beaux plafonds qui sont tous exécutés en bois, et, il faut l'avouer, avec peu de précision : mais ces imperfections ne sont pas apparentes, attendu que les détails sont exposés à une assez grande hauteur.

Ces plafonds, au dire de Vasari, sont l'œuvre de Sangallo. Lorsque celui-ci agrandit le palais, « il y exécuta, suivant le biographe, un « plus grand nombre de salles et plus magnifiques, avec de très-beaux « plafonds refouillés et beaucoup d'autres ornements... (2).» Cependant cette affirmation de l'historien nous semblait suspecte, vu qu'à la

(1) Vasari en pareille circonstance exprime ainsi son indignation à l'égard des grands personnages qui abusent de la réserve et de la modestie d'un noble artiste : « A vrai dire, autant « il faut être discret envers les princes magnanimes et généreux, autant il faut être importun « et fastidieux (*fastidioso*) à l'égard des avares, des ingrats et des discourtois, parce que de « même qu'envers les bons, importuner et demander sans cesse serait vice, de même avec les « avares, c'est vertu ; et ce serait vice, au contraire, que d'être discret avec eux. » (*Vie de Baldassarre Peruzzi.*)

(2) « Facendo maggior numero di stanze e più magnifiche, con palchi d'intaglio bellissimi « e molti altri ornamenti. » (*Vie d'Antonio da Sangallo.*) Vasari ajoute, dans la vie de Daniel de Volterre, qu'Alexandre Farnèse fit peindre par Daniel une très-belle frise, dans une salle située à l'angle de son palais au-dessous des plafonds si riches *exécutés sous les ordres* d'Antonio da Sangallo. Ce témoignage répété est concluant.

mort de Sangallo la toiture n'était pas encore posée. Aussi avions-nous attribué à Vignole l'ajustement de ces plafonds. Notre jugement s'est réformé à la suite d'observations prolongées. Ces détails nous ont semblé, en effet, appartenir à la manière de Sangallo pour les profils et l'ornementation ; depuis, nous avons retrouvé la confirmation de nos pressentiments, et en même temps celle du texte de Vasari dans les dessins mêmes du maître. Il est vrai que ces dessins ne sont pas conformes à l'exécution et ne présentent que des masses ; mais on sait que ces sortes de travaux sont modifiés, le plus souvent, par l'architecte au moment même où l'on va opérer, et qu'une simple indication de détail suffit pour diriger l'ouvrier.



Ici nous ne pouvons nous dispenser de relever une erreur flagrante de Vasari, qui tendrait à faire croire que le soffite du grand salon a été ajusté par Michel-Ange. « Il élargit, dit-il, et étendit la grande salle (1). » Mais la grande salle, telle qu'elle existe aujourd'hui, est indiquée sur un manuscrit de Sangallo reproduit ci-dessus, à une moindre échelle. Elle n'a pas varié, puisque les dimensions portées sur le manuscrit ne diffèrent que de quelques centimètres de celles de l'exécution :

Les unes sont de. . . . . $20^{m},590$ sur $14^{m},750$;

Et les autres, de . . . . . $20^{m},500$ sur $14^{m},300$.

D'ailleurs n'avons-nous pas fait remarquer, page 290, que Michel-

(1) « Egli allargò e fè maggiore la sala grande. » (*Vie de Michel-Ange.*)

Ange avait épargné la charpente de Sangallo qui couvrait le salon, pour ne pas détruire le soffite que cette charpente soutenait? De ces observations ne faut-il pas conclure que Michel-Ange n'a nullement agrandi le salon, et que vraisemblablement il est resté étranger à ce qui a été fait pour sa décoration?

Reportons maintenant notre attention sur la gravure de la planche 137, et reconnaissons que la division des compartiments du plafond est simple, grande, variée, et dans de bons rapports. Les armes de la famille Farnèse, où figurent des fleurs de lis, sont ajustées au centre. Ces mêmes emblèmes se retrouvent dans de petits caissons et y tiennent lieu de rosaces.

PLANCHE 138.

Palais Farnèse; plafonds des salons a *et* b, *situés au premier étage.* (*Voyez* a *et* b *sur le plan*, Pl. 117.)

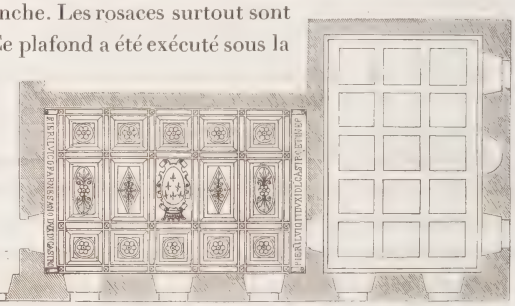
Le détail qu'on voit à gauche sur cette planche appartient au VII. 13.
plafond *a*, représenté sur la planche précédente. Son profil est sage, et l'ornementation distribuée avec à-propos sur les moulures : mais on peut avouer qu'on n'y trouve pas la finesse de style que Sangallo apportait habituellement à la taille des moulures qui devaient être à portée de l'œil. L'artiste a compris que le fini d'un détail était perdu s'il était exposé à une grande hauteur, et qu'on pouvait le négliger sans préjudice pour l'effet, qui même gagne souvent à une exécution heurtée.

L'autre plafond, celui du salon *b*, situé au-dessus du vestibule d'entrée, est d'une disposition régulière, et composé uniquement de caissons octogones. Nous n'avons mentionné sur le dessin d'ensemble presque aucun des ornements, vu la petitesse de l'échelle. Pour les connaître, il faut reporter son attention sur un fragment détaché qu'on voit à droite sur la gravure : quelques parties de l'ornementation y sont d'un agréable aspect.

PLANCHE 139.

Palais Farnèse; plafonds des salons d *et* e, *situés au premier étage.*
(*Voyez* d *et* e *sur le plan*, Pl. 117.)

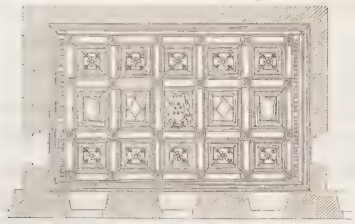
VII. 13. La décoration du plafond de la salle *d* est régulière, bien que les caissons varient de forme et soient octogones, losanges et triangulaires; mais ils sont combinés de telle sorte que la forme des uns appelle celle des autres. Les caissons octogones, vu leurs dimensions et leur refouillement plus considérables, ont la principale importance. On jugera du profil et des ornements en recourant aux détails exposés à droite sur la planche. Les rosaces surtout sont d'un joli dessin. Ce plafond a été exécuté sous la direction d'Antonio da Sangallo; la réduction ci-contre d'un manuscrit de ce maître en fait foi, bien que les caissons n'y soient indiqués qu'en masse. Nous n'avons pas reproduit le plafond de la salle voisine *c*, qui nous a semblé moins intéressant; mais nous trouvons dans les manuscrits du même Sangallo deux croquis composés pour le plafond de la salle *c*, qui sont antérieurs à l'année 1545, alors que Pier Luigi était duc de Castro et de Nepi. Les deux croquis présentent le même motif. Le premier, qui n'a pas de corniche à son pourtour, porte à ses extrémités les inscriptions :



d'une part. . . . . PIER LVIGI FARNESANO DVX. DI CASTRO
et de l'autre. . . . PIER LVIGI DVX DI CASTRO ET NEPI

Le second croquis gravé ci-après se distingue du précédent par une

corniche très-détaillée, et par des caissons richement décorés; il n'a d'autre inscription que celle-ci :



PIER LVIGI FARNESIO DVX DI CASTRO ET DI NEPI

Ce dessin est d'ailleurs assez arrêté pour suffire à l'exécution. Tous ces manuscrits, que nous avons reproduits, donnent la preuve que Sangallo a pris une bien plus grande part à la décoration intérieure du palais qu'on ne l'avait d'abord supposé.

Quant au plafond de la petite salle *e*, il ne peut être de la main de Sangallo, puisqu'il pose sur le mur de la façade postérieure, construit, à partir du premier étage, par Vignole et Giacomo della Porta : il est probablement l'œuvre du premier de ces artistes. Les trophées et autres attributs militaires indiquent assez que l'appartement était destiné à l'un des membres de la famille Farnèse qui suivait la carrière des armes. Le dessin de l'ensemble du plafond est d'une combinaison assez gracieuse, mais les détails ont de la sécheresse. On en jugera par les fragments mis à une grande échelle, et disposés à gauche sur la planche.

Conclusion. — Nous n'avons pas d'autres jugements à porter, d'autres renseignements à donner sur le palais Farnèse, dont nous avons discuté tous les titres, pièces en main. D'autres palais de Rome sont également cités comme des chefs-d'œuvre, mais il n'en est aucun qui le surpasse en mérite, aucun qui réunisse à une masse plus grandiose des lignes plus belles, des proportions plus justes, enfin des détails mieux étudiés et d'un caractère plus élevé. Ajoutons qu'il est supérieur à tous par l'excellence de sa structure, et que sa constitution forte et robuste lui assure encore, après trois siècles passés, une longue existence, ainsi que la constante admiration des artistes et de tous ceux qui ne sont pas insensibles aux mâles beautés de l'architecture.

PLANCHE 140.

Église et couvent de S. Pietro in Vincoli.

I. 28. Cette église est située sur un plateau de l'Esquilin, à l'extrémité méridionale du mont, et près des thermes de Titus. Il y a plusieurs versions sur l'origine de sa fondation. Elle remonte, dit-on, au temps même de saint Pierre, et fut la première élevée par le prince des apôtres en l'honneur du Sauveur. Détruite dans le grand incendie dont Néron a été accusé d'être l'auteur, elle fut ensuite rebâtie vers 442, au temps du pape saint Léon le Grand, par l'impératrice Eudoxie, et prit le nom de Saint-Pierre *in Vincula* (*Saint-Pierre aux Liens*), depuis Saint-Pierre *in Vincoli*. On explique ainsi l'origine de ce nom. Lorsque l'impératrice Eudoxie, femme de Théodose, empereur d'Orient, visita les lieux saints, le patriarche de Jérusalem lui fit don de la chaîne à laquelle saint Pierre avait été attaché, sur l'ordre donné par Hérode. Elle transmit cette chaîne à sa fille Eudoxie, femme de Valentinien III, empereur d'Occident, et celle-ci la fit déposer dans l'église qu'elle venait de rebâtir, et qui pour cela prit le nom de Saint-Pierre *in Vincula*. Elle fut aussi nommée basilique *Eudoxienne*, en mémoire de l'impératrice qui l'avait rétablie.

L'église fut, depuis, restaurée plusieurs fois, d'abord par le pape Pélage, et ensuite par Adrien I^er^ en 772. Sixte IV, dit-on, vers 1475, en modifia la forme : il cintra la voûte de la nef transversale et éleva le portique extérieur de la façade. Le caractère de l'architecture de ce portique semble, en effet, le prouver; il est évidemment du dessin de Baccio Pintelli, architecte ordinaire de Sixte IV. Pour le motif, le style et le caractère des détails, ce portique est entièrement conforme à celui de SS. Apostoli, bâti par le même architecte. (*Voyez* pl. 167.)

Jules II, avant d'être élevé au pontificat, était évêque d'Ostie, et il succéda à son oncle Sixte IV en qualité de cardinal de Saint-Pierre in Vincoli. Pour desservir cette église, il appela les chanoines

réguliers de Saint-Augustin, sous l'invocation del SS^mo^ Salvatore. Ayant mis à la disposition de ces religieux le palais voisin, dont les réparations avaient été commencées par son oncle, il bâtit lui-même, vers 1490, le beau cloître qui en dépend. L'architecte chargé de toutes ces constructions fut Giuliano da Sangallo. Enfin, en 1705, diverses réparations furent faites à l'église, sous la direction de Francesco Fontana, qui couvrit la grande nef d'une voûte en bois d'une forme disgracieuse, et divisée en compartiments ajustés sans goût.

On remarque, sous le portique du cloître et sur la frise de diverses portes, des armes et des inscriptions qui, de prime abord, semblent donner des indications contradictoires, mais qui, bien interprétées, expliquent au contraire parfaitement l'histoire des constructions. Ainsi les deux inscriptions :

XIST · CAR · S · PET · AD · VINCULA

IVL · CAR · S · PET · AD · VIN

démontrent que le cardinal Sixte, et son neveu le cardinal Jules, ont exécuté l'un et l'autre des travaux dans les bâtiments.

Les armes de Jules II, couronnées de la tiare, et sculptées sur les chapiteaux des colonnes du cloître (pl. 141), expriment que le portique fut construit sous le pontificat de Jules II.

Les armes du cardinal Jules, surmontées du chapeau de cardinal (*voyez* pl. 142), et appliquées sur le couronnement de la citerne, prouvent que cette citerne fut exécutée au temps où Jules II n'était encore que cardinal. Ce renseignement est confirmé, au reste, par l'inscription suivante, gravée sur la frise de l'ordre :

OPUS · PER · IV · II · AFFECTVM · LEONAR · C · S · P · AD · VIN ·

MA : PAEN

BENE MERITI · DE · SE GENTILIS MEMORIAE

PERFECIT

La même inscription nous fait, de plus, savoir que le cardinal de Saint-Pierre in Vincoli, Léonard, dut ajouter la margelle de la ci-

terne, sorte de monument votif en mémoire de Jules II, son bienfaiteur. Il a, en effet, voulu exprimer sa reconnaissance pour le pape, en faisant sculpter ses armes sur les quatre faces de la margelle, avec autant d'inscriptions qui rappellent les faits principaux de son règne :

IV·II·PO·MAX	SVIS·LIB·ILIBER	SCISMATE	R·AVE EXRC·IEC
XISTI·IIII·NEPO	ASSERTIS	EXTINCTO	RECEPTO

Recherchons maintenant quel fut l'architecte du cloître et de la citerne. Ainsi que la plupart des auteurs, nous avons désigné plus haut Giuliano da Sangallo ; Condivi, au contraire, nomme Bramante, qui cependant ne fut architecte de Jules II que plusieurs années après son élévation au pontificat. L'avis des premiers nous semble beaucoup mieux établi. Il est fondé d'abord sur ce passage de Vasari : « *Jules II « lui fit faire le modèle du palais de Saint-Pierre in Vincoli* (1) ; » et puis le style de Giuliano s'y reconnaît assez clairement. Celui-ci, au temps du cardinal Jules, répara donc le bâtiment du palais et éleva la citerne. Le cardinal étant devenu pape, les constructions furent continuées par le même architecte, qui bâtit le portique du cloître. Giuliano était le favori du cardinal, et ne perdit jamais la bienveillance du pape ; mais il fut cependant supplanté par Bramante dans la confiance de Jules II, qui, lors de la reconstruction de la basilique de Saint-Pierre, donna la préférence aux projets de Bramante. Giuliano da Sangallo, qui figurait au nombre des concurrents, en fut fort irrité, et quitta Rome de dépit.

On a cité Michel-Ange comme architecte de la citerne. Cette tradition, dénuée de tout fondement, se débite encore aujourd'hui. Ne sait-on pas que Michel-Ange n'exerça l'architecture que longtemps après la mort de Jules II ? Ce qui a pu accréditer cette croyance au sujet de la citerne, c'est que l'illustre artiste a exécuté de grands travaux de sculpture à l'intérieur de l'église. C'est lui qui a élevé le tom-

(1) « Gli fece fare il modello del palazzo di S. Pietro in Vincula. » (*Vie de Giuliano da Sangallo.*)

beau de Jules II, où triomphe la fameuse statue de Moïse, et qu'on voit à droite, à l'extrémité de la nef transversale.

Le plan de l'église est d'une disposition fort simple, et la nef du milieu bien accusée ; quant à l'effet général et aux détails, ils n'ont aucun intérêt, et nous devons nous abstenir d'en parler. Nous mentionnerons seulement les vingt belles colonnes cannelées d'ordre dorique grec, qui sont antiques et de marbre *imezio* (*du mont Hymette*) ; mais les deux colonnes corinthiennes à l'extrémité de la nef sont de granit gris. Quelques peintures du Guerchin et du Dominiquin, et la statue de Moïse par Michel-Ange, sont l'ornement le plus précieux de cette église. La sacristie est décorée avec goût, et l'on y remarque, à la voûte, des arabesques gracieuses. Quant à la façade, le portique exécuté par Baccio Pintelli est d'un style grave, et les détails ont de la fermeté ; mais le premier étage, produit d'une époque postérieure, comme le témoignent les profils et l'inscription de la frise des croisées, ne répond nullement au rez-de-chaussée, et même a fait perdre à l'ensemble son caractère religieux. Si Pintelli eût complété son œuvre, il est probable qu'au premier étage il eût élevé un second portique analogue à celui dont il a décoré la façade de l'église de' SS. Apostoli. (Pl. 167.)

PLANCHE 141.

Vue et détails du cloître de San Pietro in Vincoli.

Rien de plus simple que l'architecture de ce cloître. Les colonnes du portique et la citerne ont seules quelque richesse. Les arcades ont de l'ampleur, et l'ensemble de la cour porte un caractère pittoresque toujours désirable dans une habitation destinée à des solitaires. La citerne et la petite fontaine décorée de l'abeille qui caractérise les armes des Barberini, contribuent l'une et l'autre à donner du charme et de la variété à cette enceinte, qui manque de plantations et d'ombrages. T. 7

Les détails réunis au haut de la planche sont à consulter pour leur précision, l'exactitude de leurs proportions, et parce qu'enfin ils sont

accompagnés de mesures. Ces divers motifs les recommandent à l'attention de l'architecte.

On remarque, dans les corridors du premier étage, divers détails qui portent un certain cachet d'originalité : ainsi, au devant des croisées, des bancs de pierre sont supportés par des balustres d'une forme primitive, et, sous les poutres des planchers, sont posées des consoles en pierre servant de corbeaux. Ces particularités doivent être notées et étudiées avec soin : car elles peuvent servir à caractériser, soit un maître, soit une époque, et aider souvent à donner l'âge d'un monument et à en faire connaître l'auteur.

PLANCHE 142.

Citerne du cloître de San Pietro in Vincoli.

I, 78. Pour compléter notre travail et nos renseignements sur ce cloître, nous donnons ici une vue séparée de la citerne. Notre dessin fera juger de toute l'importance de ce petit monument, et permettra d'en mieux apprécier les détails.

Nous avons fait voir que la décoration architecturale de la citerne, c'est-à-dire les quatre colonnes avec leur entablement, fut exécutée au temps du cardinal Jules, par Giuliano da Sangallo. Vasari, dans la *Vie de Simone Mosca,* nous donne cet autre renseignement, qu'Antonio da Sangallo, qui dirigea la construction de la bouche du puits, confia les sculptures de la margelle au célèbre sculpteur Simone Mosca, qui l'orna de très-beaux mascarons (1). Il est à remarquer que Vasari parle ici avec précision, et qu'il ne désigne que la *bouche* du puits, qui seule, en effet, restait à faire. Nous ne répéterons pas ce que nous avons déjà dit au sujet des inscriptions commémoratives dont le cardinal Léonard orna le petit monument; on retrouvera ces documents aux pages 321 et 322.

(1) « Dopo il medesimo Sangallo, che faceva condurre nel chiostro di S. Pietro in Vincula la bocca di quel pozzo fece fare al Mosca le sponde con alcuni mascheroni bellissimi. »

Il nous reste encore à faire une observation : c'est que l'architecte Ant. da Sangallo a considéré la margelle comme une sorte de tasse ou d'amphore destinée à contenir l'eau, principe plein d'à-propos, image qui nous semble ici trouver une application si juste.

Les quatre colonnes sont en granit gris, et la margelle en marbre cipollin.

Plan de l'église et du couvent de Sant'Andrea delle Fratte.

Le terrain de la partie de Rome où cette église a été bâtie était III, 18.
jadis divisé par des haies, d'où lui est venu le nom *delle Fratte*. Avant le schisme de Henri VIII, elle appartenait aux Écossais. Depuis, elle fut mise sous le patronage de la famille del Bufalo, dont le palais est situé à proximité. En 1605, Léon XI commença à la reconstruire suivant les plans de l'architecte modénois Gaspare Guerra. Le pape étant mort peu de temps après, Ottavio del Bufalo continua les constructions, et à sa mort, en 1612, il laissa une somme importante destinée à leur achèvement.

On remarque quelques bonnes dispositions dans ce plan. Les communications de l'église, soit avec l'extérieur, soit avec le couvent et la sacristie, sont ménagées avec intelligence. Les deux principaux autels qu'on voit à droite et à gauche, à l'extrémité de la nef, sont enrichis de marbres variés : ils ont été exécutés par Bernini et Vanvitelli, mais ils font peu d'honneur au goût de ces architectes.

Le clocher, qui n'est pas complétement achevé, est une des conceptions les plus bizarres et les plus extravagantes de Borromini. Quand les cloches sont mises en mouvement, le clocher, dit-on, oscille sensiblement à l'œil.

La façade, dont l'architecture est fort simple, fut construite en 1826, sur les dessins de Giuseppe Valadier, avec les fonds légués par le cardinal Consalvi.

PLANCHE 143.

Palais Sciarra di Carbognano ; élévation principale.

II, 32. Le plan de ce palais n'offre aucune espèce d'intérêt, et nous nous abstiendrons d'en parler. La façade, au contraire, est douée de beautés incontestables ; c'est l'ouvrage capital de l'habile architecte Flaminio Ponzio, et peut-être le plus remarquable pour le goût qui ait paru depuis lors. Il date du commencement du XVII^e^ siècle, mais à plusieurs égards il semble comme un fruit attardé, et appartenir au siècle précédent. Depuis longtemps Sangallo était mort, Vignole et Palladio n'existaient déjà plus, et la décadence avait commencé pour l'Italie. On éprouve une satisfaction infinie à constater ce retour aux principes de la grande école, à retrouver une œuvre qui semble comme une dernière lueur d'une époque qui a jeté tant d'éclat, une œuvre enfin qui brille par les qualités les plus rares et les plus méritoires.

Cette façade est d'une grande simplicité ; l'ornementation y est même distribuée avec parcimonie, mais aussi avec tant d'à-propos que l'ensemble vous captive et vous tient sous le charme en présence de l'harmonie qui règne sur tous les points et qui ne se dément nulle part. La division des étages y est aussi judicieuse que bien caractérisée ; les bandeaux ont une importance relative parfaitement graduée, et sont attachés au point précis marqué par le goût ; les croisées sont d'une belle proportion, et accompagnées de détails pleins de sentiment et de finesse ; enfin l'entablement est d'un aspect sévère, et couronne dignement ce noble et imposant édifice.

On reconnaît aisément que le *portone* ou porte d'entrée n'appartient pas au premier jet, soit parce que sa liaison avec le corps du palais n'est pas d'un ajustement irréprochable, soit parce que l'exécution est entachée d'une sorte de sécheresse dont le reste est exempt, soit enfin parce que les ornements sculptés sur les balustres du bal-

con sont d'un style moins sévère et d'un goût discordant. On a prétendu que cette porte avait été exécutée par Antonio Labacco; mais cette opinion est sinon absurde, du moins bien hasardée, si l'on réfléchit que Labacco, né au commencement du XVI^e^ siècle, n'a pu prendre part à des travaux qui s'exécutaient pendant les premières années du siècle suivant. Pour concilier cette tradition que je trouve répétée dans plusieurs ouvrages, il faut admettre que cette porte tant préconisée est une imitation d'une composition de Labacco; et, en effet, elle a quelque analogie avec ses œuvres gravées.

On remarque, sur les piédestaux de l'ordre et sur ceux de la balustrade, une petite colonne en relief, qui rappelle l'alliance de la famille Sciarra di Carbognano avec la famille Colonna, qui porte une colonne dans ses armes.

Dans un ancien itinéraire de Rome, publié en 1652, il est dit que le palais avait été renouvelé *dernièrement* par le prince de Carbognano. D'après ce renseignement, on pourrait croire que l'exécution du *portone* date de cette restauration, qui eut lieu sans doute vers 1640.

Il y a dans les appartements du palais une galerie de tableaux qui est plutôt citée pour la valeur des œuvres que pour leur nombre.

PLANCHE 144.

Palais Sciarra di Carbognano; détails de l'élévation.

Nous avons déjà exprimé notre opinion sur les détails du palais II, 32
Sciarra, et nous n'avons à rétracter aucun de nos éloges. Une seule observation nous reste à ajouter; elle est relative à la croisée du rez-de-chaussée. Dans la partie supérieure de celle-ci, les moulures, d'ailleurs profilées avec infiniment de goût, sont trop délicates et trop élégantes comparativement à celles de la partie inférieure. Il en est de même des consoles du chambranle; elles sont trop légères pour un soubassement, et contrastent avec les détails correspondants du premier étage, qui ont été traités avec plus de fermeté et d'accent.

PLANCHE 145.

Palais Giraud, piazza Scossa-Cavalli; plan du rez-de-chaussée.

XIV, 18. Ce palais, qui a conservé le nom de l'un des derniers propriétaires, est situé dans le XIV^e^ quartier, entre le château Saint-Ange et la basilique de Saint-Pierre. Il est isolé de toutes parts, et sa façade principale forme un des côtés de la place Scossa-Cavalli, au centre de laquelle s'élève une fontaine.

Il fut bâti vers l'an 1504, pour le cardinal Adriano di Corneto, par l'architecte Bramante Lazzari. Après avoir appartenu longtemps aux rois d'Angleterre et servi d'habitation à leurs ambassadeurs, il fut donné, vers l'an 1652, au cardinal Campeggi par Henri VIII, lorsqu'il se fut séparé de l'Église romaine. Il passa ensuite à la famille Colonna, qui le céda à Innocent X pour y fonder un collége ecclésiastique. Cet établissement ayant été transféré au quartier de Ponte Sisto par Clément XI, vers l'an 1760 le palais fut vendu, par la chambre apostolique, 14,000 écus romains au comte Giraud, originaire de Marseille, et père du cardinal Giraud qui, en 1767, était nonce en France. Depuis il est devenu la propriété de la fabrique de Saint-Pierre, qui, vers l'année 1830, l'a vendu au duc Torlonia, et, dit-on, pour la modique somme de 8,000 piastres, environ 43,000 francs, ce qui n'est pas, suivant l'expression d'un habitant du quartier, payer même l'eau des fontaines. Le nouveau propriétaire, après avoir décoré l'intérieur du palais avec magnificence, y a formé un musée de tableaux et une collection de statues, de bustes, de bas-reliefs et de fragments antiques d'architecture.

On ne peut imaginer rien de plus simple que la distribution du plan du rez-de-chaussée. L'entrée du palais, sorte de passage dépourvu de toute décoration, conduit à un portique composé de piédroits qui encadre une cour carrée. Autour de celle-ci, et sur trois des côtés seulement, sont distribués les escaliers, les magasins, les

cuisines et les lavoirs. Au delà du portique du fond existait un jardin, remplacé de nos jours par des constructions modernes que nous avons mises en regard du jardin restitué sur nos dessins, afin de faire connaître l'état primitif.

L'escalier principal et ce qui l'avoisine est la partie du plan le mieux étudiée, et l'on y retrouve quelques combinaisons ingénieuses. Il est situé à droite en entrant sous le premier portique, et se présente avantageusement. Ses marches sont larges, peu élevées et légèrement inclinées ; à toutes les hauteurs il est parfaitement éclairé. Au premier étage, la croisée est cintrée à l'extérieur ainsi qu'à l'intérieur, et concentrique à la voûte du palier : il y a du mérite dans cet ajustement, ainsi que dans la combinaison du chambranle intérieur avec les bancs placés dans l'embrasement. Remarquons encore une petite rampe droite qui aboutit au premier palier du grand escalier, et qui relie les pièces voisines du rez-de-chaussée avec les étages supérieurs. Près de cette rampe et au-dessous d'elle existait un escalier circulaire, indiqué à droite sur le détail du plan ; jadis il mettait les mêmes salles du rez-de-chaussée en communication directe avec les écuries, placées dans les souterrains. Cette disposition ferait croire que lesdites salles servaient de selleries et de magasins à fourrages. N'ayant pas trouvé de traces de cet escalier, j'ai dû, pour le rétablir, avoir recours au plan d'un ancien auteur, Pietro Ferrerio, qui, sans doute, l'aura reconnu. Le petit escalier qu'on voit encore dans l'épaisseur du mur devait conduire à un balcon élevé à mi-étage, et je n'imagine pas qu'il pût avoir une autre destination.

Enfin, sous la première rampe du grand escalier et dans l'axe de la croisée du premier palier se trouve, à l'extérieur, une porte à laquelle aboutit une pente douce qui mène aux écuries, lesquelles originairement étaient reléguées dans les souterrains. On voit, d'après nos dessins et nos descriptions, que cinq escaliers étaient ainsi groupés autour de l'escalier principal. Nous en trouverons même un sixième quand nous examinerons le plan des souterrains.

L'escalier dérobé que, vu sa petitesse, on distingue à peine dans la salle de l'angle à gauche, aboutit aux appartements du premier étage.

PLANCHE 146.

Palais Giraud ; plan de divers étages et façade principale.

XIV, 18 Les trois plans réunis au bas de cette planche complètent nos renseignements sur la distribution des divers étages. Le plan des fondations explique parfaitement l'utilité de la pente douce, et comment elle fait arriver les chevaux à l'écurie souterraine. Celle-ci est spacieuse et d'une belle ordonnance : bien que placée au-dessous du sol, elle n'a pas les inconvénients d'une telle situation, parce qu'elle est bien aérée et exposée au midi. On voit avec regret que Bramante, toujours aventureux et trop confiant, a négligé de fonder les murs de refend : au lieu de les faire poser sur le sol, il les a élevés au-dessus des voûtes surbaissées de l'écurie, dont le diamètre est assez considérable. Pour remédier à cette faute grave, et sans doute par suite de tassements, il a fallu, au-dessous des murs de refend, établir des arcs en saillie concentriques à la voûte, et supportés par de forts piliers. Nous avons supprimé ceux-ci pour nous conformer au projet de Bramante, bien que l'expérience ait démontré leur utilité. On a dû recourir au même expédient dans les caves du bâtiment en aile à gauche, pour fortifier des voûtes qui fléchissaient également sous le poids des murs de refend.

On trouve indiqué sur ce même plan, dans les caves de l'aile droite, un escalier circulaire servant à la communication usuelle du rez-de-chaussée avec les souterrains ; il vient aboutir à la première arcade du portique du rez-de-chaussée, au-dessous de la troisième rampe du grand escalier.

On voit, d'après le plan, qu'au portique du rez-de-chaussée correspond un corridor spacieux au premier étage, servant à faire communiquer les diverses pièces disposées autour de la cour. La salle la

plus importante se voit à droite, à l'angle de la façade : c'est le grand salon ; il est éclairé par cinq croisées, ou plutôt par dix, car il comprend deux hauteurs d'étages, et reçoit du jour des croisées carrées du deuxième étage. Le soffite du grand salon n'a pas été terminé, et les poutres sont restées apparentes. Nous les avons indiquées par des lignes ponctuées. Les caissons carrés des salles voisines sont de même désignés par des lignes ponctuées.

Nous n'avons aucune observation à faire sur le plan du deuxième étage, sinon que toutes les pièces ne sont pas de plain-pied, et que le grand escalier monte seulement au niveau du plancher du corridor. De là est résulté que pour faire arriver aux salles situées du côté de la place et du bâtiment de l'aile gauche, dont le sol est plus élevé d'environ deux mètres, il a fallu établir un escalier supplémentaire qu'on aperçoit au fond du premier corridor. Dans la petite salle voisine du grand salon, et sur le mur de refend commun aux deux pièces, on distingue deux croisées qui ont vue sur le salon. C'était là sans doute qu'on plaçait l'orchestre aux jours de fête.

Plusieurs salles du même étage sont éclairées par deux rangs de croisées, les unes carrées et les autres cintrées. D'autres salles, et notamment celles qui sont situées au-dessus du grand salon, ne prennent de jour que des petites croisées cintrées les plus voisines du couronnement.

Élévation principale.

Le mérite artistique du palais Giraud est tout entier dans la façade. On retrouve dans celle-ci l'alliance d'une raison souveraine et d'un goût exquis, l'expression des nécessités et des convenances, et à un haut degré l'élégance et la beauté de la forme. Rien n'y retrace la demeure de l'opulence ; l'architecture n'y affecte pas des allures superbes, mais elle est grave, sévère, telle qu'elle devait être pour l'habitation d'un patricien. Chaque étage a son caractère propre ; celui du rez-de-chaussée est rustique, et c'est là, en effet, qu'existent les magasins, les dépôts d'approvisionnements, et que sont rassemblés

les objets nécessaires aux divers services. L'importance du premier étage, la richesse des détails, révèlent à la première vue que la résidence du maître est là. Enfin, l'étage supérieur, avec ses subdivisions, est traité comme dépendance, et sa destination est manifeste. On juge qu'il est consacré à la famille, aux enfants, aux secrétaires, aux serviteurs, aux vestiaires et aux lingeries. On ne saurait trop admirer la justesse et la supériorité d'esprit de l'architecte, qui a su faire une classification si nette, et parler un langage si clair et si plein de vérité. Mais une difficulté non moins grande était de relier entre eux des éléments si variés, pour en faire un tout homogène et harmonieux. Or, tel est le propre du génie, qu'il sait toujours improviser des expédients, quand pour d'autres la situation semble désespérée. Ici Bramante est parvenu à coordonner les étages en répétant partout les refends, et à réunir plus intimement les étages supérieurs en appliquant à tous les deux un ordre composite semblable pour la masse, différent par le détail.

Il y a dans cette façade je ne sais quoi de jeune qui sent la primeur. C'est bien une œuvre naïve et facile, mais où se manifeste toutefois l'artiste consommé, réglant tout d'une main ferme et sûre. Le motif d'architecture est ici le même qu'à la chancellerie (Pl. 79), on le reconnaît tout d'abord; mais il trouve au palais Giraud, pour des dimensions beaucoup moindres, une application plus heureuse et plus juste. Le seul reproche qu'on a l'habitude de lui faire, c'est de manquer d'ampleur et de saillie, et d'appartenir au genre bas-relief. Pour moi, je crois que le mouvement et les grands effets doivent être réservés pour les monuments publics, et que l'architecture privée ne doit pas afficher de ces prétentions ambitieuses. Aussi, après avoir reconnu dans le palais Giraud des qualités aussi rares et aussi éminentes, n'hésitons-nous pas à le classer parmi ceux qui honorent le plus l'école romaine.

La porte d'entrée, comme celle de la chancellerie, n'a pas été exécutée par Bramante; celle qui existe aujourd'hui, et qui est moderne, a la forme d'une arcade, avec un entourage de cartouches du plus

mauvais goût. En reproduisant ces bizarreries, c'eût été altérer profondément le caractère du monument et y introduire un élément étranger. En cette situation, nous nous sommes cru parfaitement autorisé à suivre de préférence l'indication d'une porte à linteau droit, donnée par Pietro Ferrerio, et confirmée par une gravure placée dans un itinéraire de Rome en date de 1652. C'est donc le principe de la porte à linteau, avec chambranle et corniche, que nous avons suivi; mais, pour ne pas nous écarter dans le détail du style de Bramante, nous avons choisi une porte de cet architecte prise au premier étage du palais de la chancellerie sur le palier du grand escalier (Pl. 88). Cette porte, d'un caractère ferme et simple, s'adapte parfaitement au rez-de-chaussée du palais Giraud, et correspond si bien à la hauteur des croisées, que nous ne croyons pas qu'il fût possible de faire un choix plus heureux. N'oublions pas qu'au temps de Bramante, au commencement du XVI^e^ siècle, les grands personnages cheminaient, soit à cheval, soit en litière : il paraît donc probable que la porte d'entrée du palais a été changée quand l'usage de la voiture a remplacé les autres modes de transport; les portes, alors devenues trop étroites, ont dû être élargies.

La façade principale est exécutée tout entière en pierre travertine, d'une teinte plus ou moins foncée, et qui, à l'exception des entablements, s'éclaircit graduellement aux étages supérieurs. Le chambranle des croisées est en marbre blanc. Cette façade est une sorte de devanture, car les trois autres façades sont exécutées en moellon et n'ont plus rien de monumental. On voit donc, par le simple fait de cette économie, qu'il est possible d'obtenir des chefs-d'œuvre même à bas prix.

PLANCHE 147.

Palais Giraud; détails de la façade principale.

Nous n'avons pas voulu présenter nos observations sur les détails XIV, 13
de la façade du palais Giraud sans produire à la fois la figure mise à

une échelle assez grande pour qu'on puisse les bien apprécier. Si nous considérons d'abord la tranche qui résume le motif général de la façade, nos jugements antérieurs sur l'ensemble de cette façade y trouveront leur confirmation. Du soubassement jusqu'au sommet de l'édifice, le caractère dominant est à la fois la simplicité, l'élégance et la finesse. Voilà l'impression générale et à distance. Quand on s'approche et que le regard se promène d'étages en étages, on découvre partout des détails si exquis, qu'on ne saurait dire ce qui vous charme davantage, ou du soubassement, avec sa subdivision si parfaitement raisonnée, son profil original et ferme, et son couronnement modeste; ou du premier étage, dont les croisées, l'ordre et le chapiteau ont tant de délicatesse, dont l'entablement est d'une si juste proportion, tenant le milieu entre la corniche du rez-de-chaussée et le couronnement général, dominant l'un et dominé par l'autre; ou bien enfin s'il faut préférer le dernier étage, dont les croisées ont tant de finesse, dont l'ordre porte un chapiteau de si bon goût et un entablement si ferme, si noble, si digne de couronner un ensemble aussi beau. Si on en a banni toute espèce d'ornement, c'était évidemment pour n'enlever aucune valeur à l'ornementation des divers chapiteaux et des croisées du premier étage. Il faut avouer que Bramante n'a fait nulle part mystère de ses intentions : il semble même livrer sa pensée tout entière et sans réserve. Peut-être l'a-t-il fait avec malice, et sans craindre qu'on abuse de son indiscrétion. Ses œuvres sont, en effet, de celles qu'on peut copier, mais dont le secret, pour les produire, reste toujours à l'auteur.

Le rez-de-chaussée est construit en talus; mais l'inclinaison totale étant seulement de $0^{m},067$ millimètres est trop légère pour être sensible sur la gravure. Nous avons dû nous borner à la signaler par une note.

Les détails disposés aux deux extrémités de la planche, outre qu'ils donnent la physionomie exacte des moulures et de leurs profils, ont encore le grand intérêt qui s'attache aux cotes, à l'aide desquelles on peut rectifier, au besoin, les moindres imperfections du dessin. L'a-

justement des chapiteaux, le motif comme le caractère de l'ornementation, y sont naturellement mieux exprimés que sur les dessins d'ensemble, dont les échelles sont beaucoup plus petites.

PLANCHE 148.

Palais Giraud ; suite des détails de la façade.

Les détails réunis au bas de cette planche présentent des ajustements charmants, des profils délicieux. Il faut y remarquer la corniche qui couronne le rez-de-chaussée, dont les moulures sont simples et peu saillantes ; la finesse des profils et la combinaison des moulures de la croisée du premier étage, ainsi que l'ornement qui remplit le tympan au-dessus de l'archivolte, et qui varie à toutes les croisées. Enfin nous appelons plus spécialement l'attention sur le détail du soubassement, dont on admire justement le profil original et si délicat. XIV. 18

Coupe sur la cour.

L'ordonnance de cette cour est d'une extrême simplicité ; tout y est grand, noble, sévère, et partout y règne l'harmonie la plus parfaite. Les arcades ont de l'ampleur, les étages sont bien divisés, les croisées d'un bon rapport et d'une belle proportion ; enfin la corniche supérieure forme un digne couronnement. Les bandeaux seuls ont de la maigreur et sont surchargés de moulures. L'architecte a voulu sans doute, par cette opposition, donner plus de relief et de valeur au couronnement. On regrette que cette cour, regardée du reste comme irréprochable, ne possède pas le mérite éminent de la façade, et qu'on n'y ait pas conservé le caractère de l'architecture de cette même façade. Mais on reconnaît que Bramante a été retenu par des conditions d'économie qui se manifestent également sur les façades latérales et postérieures.

Nous avons signalé, page 331, les planchers du deuxième étage comme n'étant pas à la même hauteur, et dit qu'un escalier supplé-

mentaire avait été placé au fond du premier corridor pour faire arriver au plancher supérieur. Ici, sur cette coupe, la différence du niveau, qui est d'environ deux mètres, se juge à la première vue et s'explique aisément. Nous avons encore mentionné, à la même page 331, les deux croisées qu'on voit au deuxième étage sur le mur de refend du bâtiment situé sur la place; ces croisées ont vue sur le grand salon, et c'était, nous l'avons dit, dans la salle à mi-étage où elles se trouvent, qu'on plaçait l'orchestre aux jours de fête.

PLANCHE 149.

Palais Giraud; détails de la cour.

XIV, 18 Ces détails sont loin d'avoir la finesse, l'élégance et l'originalité de ceux de la façade, mais du moins ils répondent au caractère général de la cour. Ce qu'il y a de plus recommandable, et ce qui mérite d'être cité avant tout, c'est la corniche de couronnement, dont les modillons sont bien profilés, mais trop rapprochés entre eux; l'archivolte, la clef et les pilastres de l'entrée de l'escalier, pour la fermeté du galbe des moulures, sont également dignes d'éloges.

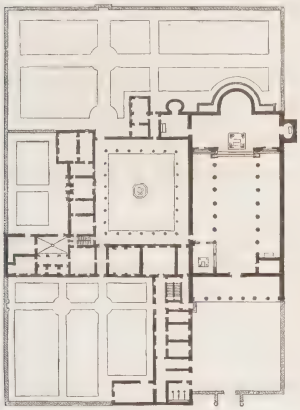
PLANCHE 150.

Plan de l'église et du couvent de S. Alessio, situés sur le sommet du mont Aventin.

XII, 31. L'église de' SS. Alessio e Bonifazio (*des saints Alexis et Boniface*) se voit au sommet du mont Aventin. C'était là qu'existait autrefois le monastère de Saint-Boniface, martyrisé au temps de Dioclétien, en 290. Aglaé, noble dame de Rome et fille du proconsul Acacius, fit construire, vers 305, en l'honneur de saint Boniface, une église au lieu où se trouvait jadis le temple d'Hercule-Aventin. Innocent I^{er}, au commencement du v^{e} siècle, y réunit le culte de saint Alexis. Au x^{e} siècle, le monastère fut agrandi par les libéralités d'Albéric, prince romain. En 1217, les corps des saints Boniface et Alexis furent re-

trouvés, puis déposés sous le grand autel de l'église, qui fut alors consacrée de nouveau par le pape Honorius III. En 1582, les religieux firent peindre la tribune, et élever au-dessus du maître-autel un beau ciboire composé de marbres fins et de colonnes de marbre vert antique. A la même époque, le cardinal titulaire Vincent Gonzaga fit construire la sacristie et le chœur d'hiver. En 1603, François de' Conti Guidi de' Bagni, autre cardinal titulaire, établit deux rampes en avant du maître-autel, qui conduisent à la chapelle souterraine (1). Enfin, en 1744 les religieux entreprirent une restauration générale, achevée en 1750 sous la direction de l'architecte Tommasso de' Marchis. L'église fut reconstruite presque en totalité, et le couvent agrandi avec magnificence.

Le plan de ce couvent, tel qu'il existait avant la restauration, nous a été communiqué; en voici la réduction. Il prouve que les derniers travaux ont été considérables et signale les changements opérés dans les bâtiments, ce que la comparaison des deux plans explique parfaitement. Si cette restauration n'a pas été faite avec goût, du moins retrouve-t-on, dans le nouveau plan, de grandes et belles dispositions qui annoncent chez l'architecte du savoir et de l'intelligence.



On voit que le portique du devant, situé sur une place demi-circulaire, est une adjonction moderne, et que le portique du fond de la cour était antérieurement composé de colonnes isolées. Celles-ci sont maintenant adossées à des piliers qui supportent des arcades. A l'intérieur de l'église se trouvaient

(1) On a obtenu, pour cette chapelle, un jour direct en contre-bas des terres du jardin, en maintenant celles-ci à une certaine distance du soubassement extérieur de l'abside.

également huit colonnes de chaque côté de la nef : elles ont été remplacées par de lourds piliers, qui peut-être renferment aujourd'hui les anciennes colonnes. Les murs extérieurs ont été augmentés d'épaisseur. Des améliorations notables ont de même été faites à l'intérieur du couvent, pour obtenir des communications faciles avec la sacristie, les escaliers, le réfectoire et les cuisines, et aussi avec l'extérieur.

Le jardin qui vient à la suite des constructions est dans une admirable position. Il est situé sur le plateau extrême du mont Aventin, en sorte qu'on a devant soi le port de Ripa-Grande et la vue des rives du Tibre. A l'extrémité de ce jardin existe un mur d'appui interrompu par deux balcons en saillie, ménagés aux extrémités de beaux percés. De là on aperçoit Saint-Pierre, le Vatican, et un grand nombre de bâtiments qui s'échelonnent sur la rive transtibérine ; le tout compose un tableau délicieux, pittoresque, et encadré dans un épais feuillage qui l'embellit encore.

Plan de l'église S. M. in Monterone.

VIII. 33 On croit que cette église a été fondée par la famille des Monteroni de Sienne, avec un petit hospice destiné à recevoir les pèlerins siennois. Elle fut restaurée en 1245 et 1597, puis embellie au temps d'Innocent XI. Quant à l'hospice qui en dépend, il a été agrandi postérieurement.

Le plan n'offre aucune disposition particulière, mais l'aspect en est agréable. Sur les huit colonnes de la nef, deux sont en cipollino, cinq en granit gris, et une en granit rouge.

Plan de l'église S. M. in Monticelli.

VII. 3[illegible] Cette église très-ancienne était d'abord nommée S. M. in Arenula. Elle fut restaurée en 1101, et consacrée la même année par Pascal II.

Innocent II, en 1143, entreprit une nouvelle restauration. Enfin, sous Clément XI l'architecte Matteo Sassi y fit de notables changements, et il eut la malheureuse idée de noyer dans les murs et dans les nouveaux piliers dix colonnes cannelées de Pavonazzetto.

On n'entrevoit pas dans l'architecture de cette église le moindre sentiment artistique, mais le plan du reste se recommande par d'excellentes dispositions. Il faut y remarquer le petit vestibule de la façade qui donne entrée à l'église et au parloir; puis au fond, à gauche, un autre vestibule qui procure un second accès à l'église et à la sacristie. On peut donc arriver à celle-ci sur deux points, et sans être obligé d'entrer dans l'église. On appréciera encore l'arrangement des six chapelles des bas-côtés, dont les petites coupoles produisent un bon effet; enfin les deux chapelles que l'on voit à droite, aux deux extrémités de l'église, et qui semblent détachées de celle-ci, pourraient être destinées, l'une aux baptêmes, et l'autre aux mariages.

Plan de l'église S. Tommaso in Parione.

Cette église fut consacrée en 1139, et restaurée en 1581 par Francesco da Volterra, aux frais de Mario et Camillo Cerrini, nobles romains. VI, 7.

Plan de l'église S. M. della Consolazione.

Ce fut en 1470 que cette église fut consacrée pour la première fois; mais vers la fin du XVI^e^ siècle elle fut rebâtie par Martino Lunghi *le vieux*, qui commença seulement la façade. Celle-ci fut terminée vers 1830 par l'architecte Giuseppe Valadier, avec les fonds légués par le cardinal Consalvi. X, 30.

Les trois hôpitaux voisins, où l'on traite particulièrement les blessés, ont été réunis à l'église par Alexandre VII.

PLANCHE 151.

Porte d'entrée d'une maison via del Gesù.

IX, 28. La belle proportion de l'ensemble, l'élégance et la finesse des détails, font le mérite de cette porte, qui cependant n'est pas irréprochable en tous points : car il faut bien reconnaître que les griffons et les palmettes de la frise ne sont pas du plus beau style, et manquent de légèreté. On remarque dans les profils, dans le choix et l'exécution des ornements, des rapports si frappants avec ceux des portes de l'église S. Giacomo de' Spagnuoli et du grand salon du palais di Venezia (*planche* 76), enfin avec ceux de la porte d'entrée de l'hôpital di S. Spirito, que nous sommes disposés à croire que la porte dont il est ici question a la même origine, et qu'il faut conséquemment l'attribuer à Baccio Pintelli. Si nous nous trompions sur l'auteur, ce ne serait pas du moins sur l'époque, que nous pouvons fixer à la fin du XV^e^ siècle.

La porte de la maison de la rue del Gesù est exécutée en marbre de Paros, et l'ouverture en a été agrandie dans les deux sens. Cela se reconnaît aux morceaux qui ont été rapportés à la corniche, au linteau et aux deux montants.

PLANCHE 152.

Église et couvent de S^ta^ Sabina.

XII, 30. Cette église fut bâtie au sommet de l'Aventin, sur l'emplacement de la maison paternelle de la sainte, près du lieu où existait jadis un temple antique, le temple de Diane, suivant les uns, ou le temple de Junon-Lucine ou Régine, suivant les autres, élevé par Camille après la prise de Veïes. Sa fondation est due à un prêtre illyrien, nommé Pierre (1), et remonte au temps de Célestin I^er^, vers l'an 425, ainsi que

(1) Ugonio pense que ce Pierre était au nombre des cardinaux-prêtres

le témoigne une longue inscription en mosaïque placée au-dessus de la porte principale. L'église fut consacrée par Sixte III, et ensuite réunie par Honorius III au palais voisin que ce pontife habita longtemps et qu'il transforma en monastère. Eugène II en 824, et le cardinal Julien Cesarini en 1441, la restaurèrent. Enfin le pape Sixte V y fit faire, en 1587, de notables améliorations.

L'église est divisée en trois nefs par vingt-quatre colonnes, douze de chaque côté, qui toutes sont en marbre blanc, corinthiennes et cannelées. Ces colonnes reçoivent des arcs qui supportent un mur sans décoration aucune; le mur est percé de plusieurs croisées, et soutient la charpente restée apparente. Rien donc n'est plus simple que cette décoration, rien n'y tranche, si ce n'est, sur les bas côtés, quelques autels adossés au mur d'enceinte, et au fond l'abside ornée de peintures exécutées par Taddeo Zuccheri. Pour ne rien omettre, indiquons encore, vers l'extrémité de la nef du milieu, une rampe qui descend à la chapelle souterraine.

La porte latérale est devenue aujourd'hui la porte d'entrée; et l'ornementation de ses chambranles en marbre est d'un beau style. Les panneaux, en bois de cyprès, sont ornés de bas-reliefs qui représentent des sujets de l'Écriture sainte. Cette porte ouvrait sous un portique de quatre colonnes : mais deux de celles-ci, en marbre vert, ont été transportées depuis au Vatican, dans le musée Chiaramonti.

L'entrée principale existait autrefois sous le portique situé au bas de l'église, où se prend d'un côté l'escalier, et de l'autre la rampe douce, qui montent simultanément au cloître voisin. Rien de plus lourd et de plus triste que l'architecture de ce cloître. Ici l'art a complétement disparu, c'est la négation absolue du sentiment et du goût : on n'y reconnaît même pas l'ombre d'ajustement et d'intelligence, c'est le produit brut de la routine, l'essai informe d'ouvriers sans études, dénués d'inspiration, n'ayant plus ni direction ni discipline, et abandonnés à leurs instincts grossiers.

Certes de tels monuments sont dignes du plus haut intérêt au point

de vue de l'archéologie et de l'histoire : ils sont vénérables, surtout à Rome, comme monuments chrétiens, en ce qu'ils rappellent les premiers âges de la religion, et donnent le trait caractéristique de l'architecture d'une époque ; mais on ne saurait trop s'élever contre cette aberration d'esprit qui prétendrait nous faire admirer des œuvres qui portent les signes évidents de la décadence. Alors l'art romain avait cessé d'exister ; il devait renaître quelques siècles plus tard, et se manifester avec une grandeur nouvelle dans les édifices de l'architecture chrétienne.

Église et couvent de S. Eusebio.

I, 65. Plusieurs antiquaires pensent que cette église a été élevée sur l'emplacement du palais et des thermes de l'empereur Gordien. Quelques ruines et plusieurs salles souterraines ornées de peintures, qu'on reconnaît dans le couvent, viennent à l'appui de cette opinion. D'autres savants sont d'un avis contraire, et ne trouvent pas que l'existence de ces antiquités puisse autoriser une telle conclusion.

On ne saurait déterminer l'époque précise de la fondation de l'église. On sait seulement qu'au temps de Grégoire le Grand elle était déjà un titre pour un cardinal. Le pape saint Zacharie la restaura, et Grégoire IX, après l'avoir réparée, la dédia, en 1238, aux saints Eusèbe et Vincent, martyrs. En 1711 les religieux la firent restaurer par Carlo Stefano Fontana, qui construisit également la façade. En 1750, le cardinal Enriquez, alors titulaire, fit rebâtir l'église sur les dessins de Nicolas Piccioni ; et à sa mort, en 1759, il laissa une somme suffisante pour l'achever. Avant cette reconstruction, les nefs étaient divisées, non pas, comme aujourd'hui, par des piliers, mais par des colonnes au nombre de quatorze. Venuti mentionne cette particularité de l'une des colonnes de la nef : « Le chapiteau ionique « est, dit-il, orné d'une grenouille et d'un lézard ; » et il ajoute que, sui-

vant Winckelmann, « cette colonne provenait du portique d'Octavie, « bâti par les deux architectes Βάτραχος et Σαύρα, noms qui, en grec, si- « gnifient grenouille et lézard. » Ces architectes, pour perpétuer leurs noms qu'ils n'avaient pu inscrire sur le monument, imaginèrent de le traduire par la sculpture. Un chapiteau semblable existe à l'église Saint-Laurent hors les murs, et nous aurons plus tard occasion d'en parler.

L'église, du reste, n'a rien de remarquable, si ce n'est peut-être les stalles du chœur, en bois de noyer, et les peintures de la voûte, exécutées par Mengs. Le couvent au contraire, notamment la cour, présente quelques bonnes dispositions. Son architecture, qui n'offre guère que des banalités, a cependant du mouvement et du pittoresque. On en jugera par la vue que nous donnons sur la même planche.

PLANCHE 153.

Palais Lante, piazza de' Caprettari; plan et façade.

On n'a sur ce palais que des renseignements bien vagues, et en si petit nombre, que, pour en composer la notice historique, on en est réduit aux conjectures. Cette absence de documents a lieu de surprendre à l'égard d'un édifice aussi remarquable, et dans un pays où le nom d'un artiste est presque toujours rattaché à une œuvre, même médiocre. En cet état de choses, il n'y a d'autres ressources, pour suppléer aux indications qui manquent, que de chercher à faire parler le monument lui-même. Pour déterminer l'époque de la fondation et retrouver le nom du fondateur, il faut savoir interpréter tous les attributs, expliquer tous les emblèmes. Enfin c'est en se pénétrant profondément du caractère de l'architecture, en multipliant les rapprochements, qu'on peut parvenir à faire sortir de cet examen un nom d'architecte : telle est aussi la marche que nous allons suivre. VIII, 27.

Lorsqu'on entre dans la cour du palais Lante, l'attention se porte aussitôt sur les ornements qu'on voit répétés, soit dans le gorgerin du chapiteau des colonnes ou des pilastres de l'ordre du rez-

de-chaussée, soit dans les médaillons suspendus entre les archivoltes. Tantôt c'est un panache de trois plumes passées dans un anneau, tantôt un joug entrelacé de cordons et de rubans, ou bien enfin un écusson, où figure un groupe de six petits globes rangés sur trois lignes. Le premier rang se compose de trois globes, le second de deux, enfin le troisième d'un seul. (*Voyez pl.* 155 *et* 156.) Or, si les petits globes répartis de la sorte sont les attributs incontestables de la famille des Médicis, le joug et le panache sont les attributs particuliers à Léon X. Ceci nous indique alors que l'édifice a été élevé au temps de ce dernier pape, mais qu'il n'était pas destiné à son usage, sans quoi on y retrouverait le chapeau de cardinal ou la tiare. Un renseignement fort important est donc déjà obtenu; mais il serait insuffisant, si l'histoire ne nous venait en aide pour le compléter. Voici ce qu'elle nous apprend. En 1512, le cardinal Jean de Médicis, aidé de son neveu Laurent II, parvient à s'emparer du pouvoir à Florence, et à faire remettre le gouvernement de la république aux mains de Julien II, son frère. Peu après le pape Jules II vient à mourir, le cardinal Jean se rend au conclave, est élu pape le 19 mars 1513, et prend le nom de Léon X. Dans la même année le nouveau pontife engage Julien, jugé peu propre aux affaires à cause de la faiblesse de son caractère, à céder le pouvoir à son neveu Laurent, et à quitter Florence pour s'établir à Rome. Il le nomme alors commandant des troupes pontificales; mais Julien, attaqué d'une maladie grave, meurt à Florence en 1516.

Cet exposé fort court, qui ne comprend qu'un petit nombre de faits, suffira cependant pour éclairer la question qui nous occupe.

D'abord il n'est guère permis de douter qu'ayant pris la résolution de fixer à Rome son frère Julien, Léon X n'ait songé à lui préparer une habitation en cette ville. Or déjà, dans le palais Lante, ne retrouve-t-on pas des armes, des insignes, qui démontrent que le palais a été créé pour un Médicis?

De plus, l'époque de Léon X n'est-elle pas marquée par divers attri-

buts? la couronne ducale ne s'applique-t-elle pas à Julien? pour quel Médicis autre que lui le palais aurait-il donc été construit? Évidemment toutes ces circonstances désignent Julien, et ne peuvent s'appliquer qu'à lui. Voilà donc un fait considérable bien établi : le palais Lante a été construit au commencement du règne de Léon X, et pour Julien II son frère.

Mais la question entière n'est pas résolue, et il reste encore à rechercher à quel architecte on doit attribuer les constructions.

Lorsque Léon X fut promu au pontificat, Bramante était architecte des bâtiments pontificaux, de Saint-Pierre et du palais du Vatican, qu'alors il habitait lui-même; sa position officielle le mettait en relations fréquentes avec le pape, qui naturellement devait le consulter, de préférence à tout autre. Bramante, d'ailleurs, avait obtenu un immense succès d'artiste pour les nombreuses constructions particulières qu'il avait élevées. On citait surtout les palais Sora, Giraud, Doria, celui de la chancellerie, et d'autres qu'il avait bâtis pour les cardinaux Fieschi, di Corneto, Fazio Santorio et di S. Giorgio. L'architecture élégante et grandiose de ces édifices était admirée, recherchée, prônée partout, et devint, si j'ose me servir d'une telle expression, le genre à la mode. Léon X, dont le goût était si délicat, le sentiment si exquis, pouvait-il donc s'adresser à un autre qu'à Bramante pour élever l'habitation de son frère?

Ainsi tout porte à faire croire que le palais Lante est une création de Bramante. Cette conjecture, qui se déduit naturellement des faits que nous avons exposés, est de plus confirmée par de nombreux rapprochements qu'on peut faire avec quelques œuvres de cet architecte, et plus particulièrement avec la cour de la chancellerie (*planche* 85). On remarque que les plans des deux édifices offrent une grande analogie dans la disposition des portiques et de l'escalier. Dans les deux coupes, le motif architectural de l'ensemble est semblable; la proportion des arcades et la distribution de l'ornementation, soit dans les chapiteaux, soit dans les médaillons, sont les mêmes. Enfin, si l'on

suit pas à pas la comparaison, on reconnaîtra aisément de nombreux points de rapprochement entre les deux palais. Il semble donc résulter de toutes nos observations que le palais Lante est une imitation réduite de la grande œuvre de Bramante, et tout paraît indiquer que Bramante lui-même en est l'auteur (1).

Cependant on remarque dans les deux palais des différences d'exécution qui sembleraient contredire nos conclusions et annoncer deux directions distinctes. Dans le palais Lante les détails ont moins d'élégance et de finesse; mais cela s'explique. Ne savons-nous pas qu'au temps de Léon X, Bramante, devenu vieux et infirme, était obligé de confier à d'autres le soin de surveiller les travaux dont il était chargé? Quelques mois après la remise des plans, en janvier 1514, Bramante vient à mourir. Aussi se demande-t-on si les travaux ont été entrepris de son vivant, ou peu après sa mort; quel a pu être le successeur de Bramante; et enfin si Jacopo Sansovino a exécuté les travaux ainsi que l'indique Melchiorri (2), s'appuyant sur je ne sais quelle autorité. Nous présenterons, au reste, les considérations qui pourraient militer en faveur de cette opinion, sans taire les objections qui tendraient à l'ébranler; le lecteur sera libre de se prononcer.

En 1514, Léon X se rendant à Bologne pour assister à une conférence arrêtée entre lui et François Ier, prit la résolution de passer par Florence. Son arrivée en cette ville fut l'occasion de fêtes brillantes. D'après les ordres de la municipalité et de Julien, on construisit des arcs de triomphe en bois, dont plusieurs furent élevés sur

(1) Pendant longtemps, avant d'avoir poussé aussi loin mes recherches, avant d'avoir obtenu des révélations aussi précises et porté mes idées sur Bramante, mes pressentiments avaient été pour Baldassare Peruzzi. Seul parmi ses contemporains, il me semblait avoir un talent assez fécond, assez flexible pour pouvoir être désigné comme architecte du palais Lante. Profondément persuadé que cette opinion était seule admissible, j'ai cherché avec obstination à la démontrer à l'aide de rapprochements. Pendant plusieurs semaines, j'ai donc visité tour à tour les constructions les plus authentiques de Peruzzi, pour revenir ensuite au palais Lante, espérant toujours constater quelque rapport, quelque analogie; et j'avoue n'avoir jamais obtenu la démonstration que je cherchais; aussi, malgré mes préventions, j'ai dû céder, non sans regret, et abandonner ma première idée.

(2) *Guida di Roma*, page 584.

les dessins de Jacopo Sansovino. Celui-ci, aidé de son ami Andrea del Sarto, exécuta, en outre, une façade en bois de l'église Sainte-Marie des Fleurs. A la vue de ce simulacre, Léon X, enchanté, exprima le regret qu'une création aussi belle ne fût pas durable et définitive. Sansovino fut présenté au pape, qui lui fit l'accueil le plus gracieux. De Bologne, Léon X revint à Florence, et donna l'ordre à Sansovino d'exécuter en marbre la façade de S. Lorenzo. Il fit donc un dessin qui plut beaucoup à Sa Sainteté. De son côté, Michel-Ange présenta un projet, et les deux artistes furent envoyés à Pietra Santa pour y faire un choix de marbres. Ils en trouvèrent en grand nombre, mais d'un transport difficile; après avoir perdu beaucoup de temps dans leurs recherches, ils revinrent à Florence d'où le pape était déjà reparti, et qu'ils suivirent à Rome.

C'est ainsi que s'établirent, sous les meilleurs auspices, les relations de Sansovino avec Léon X. Jugé à l'œuvre, il avait aussitôt acquis son estime et sa bienveillance. Alors n'est-on pas amené à croire que le pape, se trouvant dans de telles dispositions, n'a pas dû hésiter à lui confier la direction des travaux du palais Lante? Cela est d'autant plus probable qu'on voit la confiance de Léon X s'accroître, et le pontife, quelques années après, donner la préférence à un projet de Sansovino pour la construction de l'église Saint-Jean des Florentins, sur d'autres projets présentés par Raphaël, Ant. da Sangallo et Peruzzi.

Tout en admettant que Sansovino a exécuté le palais Lante, nous devons faire observer que les productions de cet artiste à Rome, le palais Niccolini (1) et la vigne du pape Jules (2), ainsi que les constructions qu'il a élevées en grand nombre à Venise, n'ont aucune analogie pour le style avec le palais Lante; et c'est aussi ce qui confirme que les dessins de ce palais ont été fournis par un autre, sans doute par Bramante. Sansovino devant se conformer aux dispositions du grand maître son prédécesseur, obligé de sortir de sa manière habi-

(1) Pl. 14 et 15.
(2) Pl. 202, 203 et 204.

tuelle, a été mieux inspiré en cette circonstance, et s'est élevé dans une région que, livré à ses propres forces, son génie n'aurait pu atteindre.

Le seul rapport qu'on puisse signaler entre le palais Lante et le palais Niccolini n'a pas grande portée : c'est celui qui existe entre les fontaines. Un groupe de figures posé sur un piédestal existe dans les deux cours : la répétition de ce motif se conçoit parfaitement de la part d'un sculpteur aussi habile que l'était Sansovino ; mais on doit ajouter qu'il n'y a aucune ressemblance dans la manière dont les deux piédestaux sont ajustés. Sans doute, notre conclusion n'est fondée que sur des conjectures ; rien n'est certain, rien n'est positif ; mais la raison, faute de preuves rigoureuses, peut accepter une opinion qui présente un tel degré de probabilité.

Au commencement du XVII^e^ siècle le palais Lante a été surélevé et complété par Onorio Lunghi, et le cardinal Marcel Lante, vers 1760, l'a fait restaurer par Carlo Murena.

Arrivons maintenant à l'appréciation de l'édifice. Il est situé entre la place de' Caprettari et la rue del Teatro Valle, et enclavé des deux côtés dans les maisons voisines ; son plan, d'une disposition fort simple, a deux entrées, l'une sur la place et l'autre sur la rue, déjà mentionnées. On s'étonne qu'elles ne soient pas dans le même axe ; mais cette irrégularité doit être le fait de quelques exigences aujourd'hui oubliées. Du côté de l'entrée principale, le portique qui aboutit à l'escalier est plus large. Cet escalier a de l'analogie, dans l'ajustement des premières marches, avec ceux des palais de la chancellerie et Giraud, et à mi-étage il tire son jour d'une petite cour. La fontaine est d'un accès facile et d'un aspect très-pittoresque ; sa situation est bien choisie : elle est bien en vue, et n'embarrasse ni le portique ni la cour.

L'élévation est d'une belle masse, son aspect a de la grandeur ; les étages y sont bien divisés, les croisées convenablement espacées ; enfin le couronnement a toute l'importance relative et la valeur que comporte l'édifice qu'il protége. Le rez-de-chaussée et le premier étage

appartiennent seuls à l'époque primitive des constructions : la limite est marquée par le deuxième bandeau ; au-dessus de celui-ci commencent les adjonctions d'Onorio Lunghi ; mais ce n'est que dans la partie inférieure, qui date de l'origine du palais, qu'on trouve des détails d'un mérite réel. Ces détails, rapportés à une plus grande échelle, seront mieux appréciés sur la planche suivante, et nous y reviendrons.

Il est à regretter que la porte d'entrée soit d'une proportion un peu trop courte, et qu'on n'ait pas donné plus d'élévation au soubassement. Il en serait résulté une plus belle apparence pour le rez-de-chaussée, qui eût semblé mieux assis.

On ne peut s'empêcher de faire ici la réflexion que la façade du palais Lante ne porte pas le caractère de celles que Bramante avait coutume d'élever pour les habitations particulières ; mais n'est-il pas permis de croire que l'habile architecte a pu varier ses types suivant ses inspirations ou le goût de ses clients ? D'ailleurs il n'avait peut-être pas composé de dessins pour la façade, ou n'avait-il produit que des dessins très-imparfaits ; ce qui laissait le champ libre à son successeur, qui dans l'exécution a pu ajuster et profiler à son gré tous les détails.

PLANCHE 154.

Palais Lante ; détails de l'élévation.

Les détails réunis sur cette planche sont dignes d'attention et mé- VIII, 2.
ritent d'être étudiés. Ils sont d'un beau style, les profils d'un sentiment fin quoique ferme, et les consoles d'un galbe agréable ; au rez-de-chaussée, quelques parties de l'ornementation plaisent encore par une certaine originalité, mais qui n'a rien d'excentrique.

Il faut noter que nous n'avons reproduit que les détails des étages inférieurs, qui appartiennent à la première époque des constructions. Ceux des étages supérieurs, étant d'un goût moins délicat, ont été exclus ; ils sont d'ailleurs suffisamment connus par le dessin d'ensemble.

PLANCHE 155.

Palais Lante; coupe et vue de la cour.

VIII, 27. Les deux gravures réunies sur cette planche donnent une idée très-vraie et très-complète de la cour du palais Lante. La coupe représente l'exacte proportion des étages; elle exprime avec précision les moulures et les profils, tandis que la vue fait juger de l'effet de l'ensemble, de la finesse et de la variété des détails, et du goût de l'ornementation. Les voûtes qui se développent sous les portiques ajoutent du mouvement et du charme à la perspective. L'ajustement du soubassement de la fontaine a le caractère monumental : ce soubassement supporte un groupe antique, qu'on croit être Ino allaitant Bacchus. On ne peut nier que l'aspect de cette fontaine ne soit noble et pittoresque, et qu'il ne donne à la cour de l'agrément et de la vie. Les arcades du premier étage sont aujourd'hui bouchées. Il nous a été facile de restituer l'état primitif en supprimant ces tristes et malheureuses adjonctions.

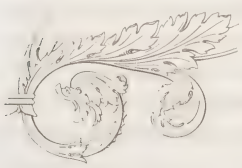
Au-dessus des deux rangs d'arcades que présentent nos dessins, s'élèvent encore deux autres étages dont la masse et les divisions ont quelque analogie avec les étages correspondants de la cour du palais de la chancellerie; mais comme ceux du palais Lante n'offrent aucune sorte d'intérêt et font disparate avec la partie inférieure, nous avons dû nous abstenir, et nous limiter à la seule partie artistique. Sur les dix colonnes du portique inférieur, six sont en granit del foro, deux en marbre cipollino, une de porta-santa, enfin une de marbre gris. Au premier étage quatre sont en granit gris et six en cipollino.

PLANCHE 156.

Palais Lante; détails de la cour.

VIII, 27. La plupart des détails de la cour du palais Lante réunis sur cette

planche ont le profil délicat et fin, et l'ornementation élégante. Bien que les ajustements n'atteignent pas, pour la grâce, à ceux de la chancellerie, qu'ils n'en aient ni l'éclat ni la variété, on ne leur refusera pas du mérite et du prix. Les uns comme les autres proviennent probablement de la même main; mais alors celle-ci était appesantie par l'âge. Le sentiment de l'ornementation est le même dans les deux édifices, et quelques détails, tels que celui-ci par exemple, se retrouvent au palais Giraud. (*Voyez pl.* 148.)



Les attributs dont il a été question plus haut, l'écusson et la couronne ducale des Médicis, le joug et le panache de Léon X, sont ici clairement exprimés.

PLANCHE 157.

Église S. Agostino; plan, élévation, détails, et vue intérieure.

Depuis le XIII^e^ siècle, les religieux de l'ordre de Saint-Augustin pos- VIII, 5
sédaient à Rome un couvent et une petite église que, deux siècles plus tard, ils résolurent d'agrandir. Ils chargèrent alors de la direction des constructions les architectes Giacomo da Pietra Santa et un Florentin nommé Sebastiano. En 1580, Baccio Pintelli reprit les travaux, exécuta la coupole, la première qu'on ait élevée à Rome, et la façade principale, qui fut achevée en 1583, ainsi que le témoigne l'inscription située au-dessus de la porte du milieu. Ce fut un Français, le cardinal et camerlingue Guillaume d'Estouteville, de Rouen, qui se chargea de pourvoir aux dépenses.

L'église fut restaurée vers le milieu du XVIII^e^ siècle et le couvent rebâti par Vanvitelli. Cet architecte établit dans le couvent une bibliothèque d'environ cent cinquante mille volumes, qui porte le nom d'*Angelica*, du nom de son fondateur, le prélat Angelo Rocca. Depuis, la sacristie a été renouvelée sur les dessins de Carlo Murena, élève de Vanvitelli.

L'église S. Agostino n'offre dans la disposition de son plan rien d'original et de particulier qu'on puisse citer ; tout son mérite consiste dans une distribution sage et régulière, et l'heureuse proportion des nefs. Sur la façade principale se trouvent trois entrées, et deux autres sur les façades latérales, dont une donne accès au couvent.

Le maître-autel est fort riche, et de la composition de Bernini. Sur le troisième pilastre à gauche en entrant, on admire le prophète Isaïe, fresque sublime due au génie de Raphaël.

La vue gravée près du plan a été établie de manière à donner une idée de la coupole, dont on voit la naissance et les pendentifs ; à faire juger de l'effet intérieur de l'église, obtenu par des oppositions ; enfin à faire connaître l'architecture des nefs, qui appartiennent à la fois à l'ère gothique par les nervures des voûtes, et à la première renaissance par l'étude, encore incertaine, des ordres antiques.

La façade n'est pas une des meilleures œuvres de Baccio Pintelli ; mais la masse en est imposante, et on y rencontre plusieurs détails d'un goût exquis. Les grandes consoles des ailes, destinées à masquer la toiture des bas-côtés, sont d'un contour agréable, et le dessin a de l'ampleur. Quoiqu'elles soient, peut-être, le premier essai de ce genre de décoration, fort répété depuis, elles sont encore classées parmi les meilleures. On reconnaît néanmoins qu'elles ont trop d'importance, et qu'ainsi elles nuisent aux détails du deuxième ordre ; mais tout le talent de Baccio Pintelli pour l'ornementation, toute la délicatesse de son goût reparaissent dans le détail de la porte principale, représenté isolément à droite de la planche. Dans d'autres circonstances Pintelli a été plus heureux dans la disposition de ses lignes, car ici la corniche a de la maigreur ; mais il n'a jamais été mieux inspiré dans sa décoration, jamais il n'a distribué avec plus de sentiment les fleurs et les fruits. Ils ont sur cette porte une telle fraîcheur d'exécution, qu'on les dirait doués de parfum et de saveur.

Quant aux arabesques du contre-chambranle, il faut les étudier sur la planche suivante.

PLANCHE 158.

Église S. Agostino; détail des arabesques de la porte principale.

Ces arabesques ont tant d'élégance et tant de variété dans la com- VIII, 5
position, qu'elles méritaient d'être reproduites en entier et sur une grande échelle. Nous avouons que la gravure, bien qu'exacte, a été impuissante à rendre la grâce et la souplesse de l'exécution.

PLANCHE 159.

Palais Negroni, aujourd'hui *di Sermonetta; plan et élévation.*

Ce palais, qui est à Rome le plus bel ouvrage de l'architecte Barto- XI, 2
lomeo Ammanati, fut bâti en 1564 pour Ludovico Mattei (1). Quarante ans plus tard, vers 1602, un autre membre de la famille Mattei, Asdrubal Mattei, fit construire, à la suite du palais de Ludovico, une habitation plus vaste, le palais Mattei di Giove (*voyez pl.* 107 *et* 108), qui n'est séparé du premier que par un simple mur de clôture. Le palais de Ludovico, qui fait l'objet de cette notice, fut ensuite cédé à la famille Negroni dont il a conservé le nom, puis devint la propriété de la famille Durazzo, et enfin des Caetani, ducs de Sermonetta, qui le possèdent encore aujourd'hui (2).

Le plan du palais Negroni n'offre aucun de ces ajustements brillants qui frappent l'esprit et s'y gravent; mais il est conçu avec intelligence, la distribution en est sage et régulière, et l'on y reconnaît une main habile et exercée.

L'entrée du palais est placée au centre de la façade principale. Elle consiste en un vestibule dont le sol est en pente et monte au premier

(1) Quelques années avant, un autre Mattei, ou peut-être le même Ludovico, avait élevé dans le même îlot de maisons un autre palais plus petit. (*Voyez la notice de la planche* 232.)

(2) Une inscription, gravée dans la frise d'une porte du premier étage, nous fait savoir qu'en 1775 le palais appartenait à Francesco Caetanus.

portique. Sous celui-ci se trouve, à droite l'entrée du grand escalier, et à gauche un petit escalier qui mène à un entresol établi à mi-étage, au-dessus des trois pièces du rez-de-chaussée groupées au milieu de la façade. La cour qui vient ensuite est petite, carrée, et entourée de portiques. Celui du fond donne entrée, d'une part, à une très-petite cour destinée à éclairer le grand escalier, et de l'autre à la cour de service, autour de laquelle sont disposées les écuries, remises et autres dépendances. Une fontaine, formant point de vue, est située à son extrémité.

Le grand escalier est d'une noble apparence et bien étudié ; mais il est un peu sombre depuis qu'on a surélevé les bâtiments qui entourent la petite cour servant à lui donner du jour. La largeur des marches est trop considérable et leur hauteur trop faible (*environ* $0^{m},505$ *sur* $0^{m},112$), ce qui forme une sorte de pente douce, dont la montée est peu commode. On distingue, à droite et dans l'épaisseur du mur mitoyen, un escalier dérobé très-petit et circulaire, qui, dit-on, faisait communiquer de l'extérieur aux appartements du premier étage.

La grande salle du rez-de-chaussée, à l'angle gauche du palais, est ornée au plafond d'une belle fresque de Zuccheri, et dans les salles du premier étage on cite encore quelques peintures estimées.

La *façade*, l'une des plus remarquables de Rome, est la partie du palais qui se recommande le plus par son importance et son mérite. L'ensemble est calme et noble, les lignes y sont grandes et belles, les étages judicieusement distribués, l'entablement d'un bon rapport et bien profilé ; enfin les détails de la porte, des bandeaux, des croisées du rez-de-chaussée et du premier étage sont, par leur correction, dignes d'être offerts à l'étude. On pourrait désirer, et nous faisons cet aveu sans difficulté, que ces mêmes croisées fussent plus écartées, mais d'une quantité très-minime, et suffisante toutefois pour atteindre à la parfaite harmonie.

PLANCHE 160.

Palais Negroni ; partie des détails de la façade.

Le fragment de l'angle de la façade étant reproduit ici sur une XI, 2
échelle plus grande que celle de l'ensemble de la page précédente, on pourra mieux juger de la proportion des croisées, de la valeur des bandeaux, de l'importance de l'entablement, enfin de la disposition des bossages. Cette nouvelle étude, nous l'espérons, fera ratifier nos premières appréciations. Quant aux détails de la croisée du rez-de-chaussée et de la porte d'entrée, on reconnaîtra sans doute que les lignes y sont belles, le profil simple et noble, et les consoles d'une forme élégante et d'un galbe pur ; le tout dans une sorte de style éclectique, approprié au goût du plus grand nombre. Si on ne retrouve pas dans ces détails la finesse, la grâce et l'originalité qui caractérisent les œuvres de ces artistes éminents qu'on nommerait volontiers les princes de l'architecture, du moins on ne peut leur refuser un mérite réel, des qualités solides, et l'avantage d'appartenir à la bonne école.

Les feuilles qui naissent et se développent sous les consoles manquent de délicatesse dans l'exécution, et l'on se demande avec surprise pourquoi cette négligence de la part d'Ammanati, qui n'était pas seulement un grand architecte, mais qui était aussi réputé pour un habile sculpteur.

Les mezzanines et croisées à crocettes des deux derniers étages sont d'une bonne masse et d'un excellent effet sur l'ensemble ; mais le détail qu'on voit au bas de la planche n'est pas d'un aspect agréable : on croit saisir l'idée de cet ajustement, où contrastent les lignes brisées des crocettes avec les lignes droites qui les enveloppent ; celles-ci constitueraient une sorte de cadre destiné à faire valoir les autres lignes. Mais cette combinaison, qu'on trouve répétée dans plusieurs autres édifices, ne nous semble pas atteindre le but qu'on s'était proposé, et mettre davantage en relief les chambranles et leurs crocettes.

PLANCHE 161.

Palais Negroni ; suite des détails de la façade.

XI, 2 Nous complétons sur cette planche les détails de la façade : à plus d'un titre nous ne pouvions les omettre. Ils sont tous recommandables à divers degrés, mais nous signalerons surtout le bandeau du premier étage, qui est orné de postes d'un si bon goût et d'un effet si merveilleux ; les bossages qui s'y rattachent sont heureusement divisés, et présentent un grand caractère de fermeté. La croisée du premier étage s'harmonise parfaitement avec les autres détails : les moulures et les profils ont de la correction, et les consoles, de la suavité dans le contour ; seulement la feuille qui les accompagne est d'une exécution maigre et indécise. Le bandeau du deuxième étage se combine adroitement avec les refends ; enfin la corniche de couronnement est bien divisée, son profil est correct, les ornements sont bien répartis, mais exécutés avec une sécheresse que notre gravure a peut-être outrée.

La coupe sur l'angle de la cour et le plan font juger de la proportion des ordres, du rapport des étages et de l'entrée de l'escalier, qui se présente avec une certaine magnificence. On peut reconnaître, par des comparaisons, que les ordres ont de l'analogie avec ceux de la cour du collége Romain, et confirment, par les rapprochements qu'on peut faire, que les deux édifices sont sortis de la même main ; mais le palais Negroni est une œuvre plus importante, et supérieure à l'autre en mérite.

Nous parlerons plus en détail de cette cour quand nous examinerons la planche suivante.

PLANCHE 162.

Palais Negroni ; coupe et vue de la cour.

XI, 2. L'architecture de cette cour est simple et régulière ; l'effet en est agréable, mais n'offre rien de saisissant et de caractéristique. L'étude

des ordres et des arcades, leur proportion relative, la division des étages sont fort bien raisonnées et dignes d'éloges ; mais à tout cela il manque la verve, l'entrain, et cet éclat et cette touche indéfinissable qui classe une œuvre d'art, et lui imprime le sceau d'une véritable supériorité.

On remarque qu'il existe entre les deux ordres un assez grand espace ; on dirait en quelque sorte deux piédestaux posés l'un sur l'autre, et l'on se demande pourquoi cette répétition. Après y avoir bien réfléchi, nous croyons être entré dans la pensée de l'architecte et pouvoir rendre raison de cette singularité. Suivant toute probabilité, Ammanati dut composer la façade extérieure du palais avant d'arrêter celle de la cour. Après avoir établi la première dans des proportions grandioses, il devenait d'autant plus difficile de combiner l'ordonnance de la cour, que les dimensions de celle-ci sont fort petites, et que le niveau des planchers déjà fixé par les bandeaux de la façade ne pouvait s'obtenir qu'aux dépens de sacrifices dans la décoration de la cour. Alors, pour que l'ordre du rez-de-chaussée pût atteindre à la hauteur du plancher du premier étage, il était nécessaire d'élever l'ordre dorique sur un piédestal, ce qui rendait les arcades beaucoup trop longues ; ou bien, pour éviter cet inconvénient, il fallait imaginer entre les deux ordres une sorte de remplissage. C'est à ce dernier parti qu'on s'est arrêté; c'était le plus sage et celui qui devait le mieux réussir.

En traitant de la disposition du plan, nous avons parlé de l'existence d'un petit entresol situé au centre de la façade. Ici, d'après la coupe que nous avons sous les yeux, on se rendra parfaitement compte de la manière dont il est combiné et comment il est éclairé. On reconnaîtra, sur la façade (pl. 159), les trois petites ouvertures qui lui donnent du jour. Elles se voient au-dessus du bandeau, et sont pratiquées dans le socle des trois croisées centrales du premier étage.

La terrasse du fond de la cour a été supprimée, et remplacée, au premier étage, par un bâtiment dont la décoration ne diffère en rien de celle des autres côtés. Ce changement est attribué à Gherardo de' Rossi, père de la duchesse de Sermonetta. Nous avons supprimé ce

nouveau bâtiment ainsi qu'une autre construction moderne établie au troisième étage, et cela d'autant plus volontiers que l'un et l'autre déparent la cour, et la privent d'air et de jour.

Les croisées pratiquées dans les arcades latérales du premier étage datent de l'origine du palais, tandis que les arcades du côté de l'entrée étaient primitivement à jour. On ne doit donc pas s'étonner de nous voir revenir à l'ancienne ordonnance.

Les suppressions faites sur la coupe l'ont été également sur la vue du bas de la planche, et cette vue y a beaucoup gagné. Celle-ci, ainsi rétablie, donne l'idée de l'effet primitif de la première et de la seconde cour, ainsi que de la fontaine. On a pu alors y ajouter les bâtiments lointains et pittoresques du palais Mattei di Giove, aujourd'hui masqués par les constructions nouvelles, et dont la vue contribuait jadis à l'agrément des appartements du palais Negroni.

PLANCHE 163.

Plan de l'église S. Bartolomeo all' isola.

XII, 4. L'église S. Bartolomeo, située dans la partie sud de l'île Tibérine, existait déjà sous le nom de Saint-Adalbert, martyr, lorsqu'en 973 l'empereur Othon III y transporta le corps de saint Bartolomeo, qui repose dans une urne de porphyre sous le grand autel. En 1113, Pascal II la restaura, et Gélase II, son successeur, acheva les travaux. Enfin, le cardinal Jules Santorio la rétablit dans l'état actuel, et fit élever le maître-autel et la façade par Martino Lunghi, *le jeune*.

L'église est précédée d'une place dont le sol est en pente et incline vers le portique de la façade. Cette fâcheuse disposition du terrain enlève à la façade toute sa majesté. Au centre de la place, est une colonne surmontée d'une croix, motif souvent répété, mais qui produit toujours un bon effet.

L'ordonnance de la façade est recommandable à quelques égards, mais le manque d'étude lui fait perdre de sa valeur. Les principes du

goût, d'accord avec ceux de la stabilité, demandent que les angles d'une façade soient fortifiés, tandis qu'ici ils ont malheureusement trop de maigreur. Quant à la disposition du plan, elle ne mérite que des éloges. Le vestibule est d'une belle forme, les nefs de l'église sont bien divisées, le chœur et les deux grandes chapelles du fond d'un bel effet, ce qui tient principalement à la surélévation de cette partie de l'église. Les soffites datent de l'année 1624 : celui de la grande nef est doré et orné de peintures.

La colonne isolée sur la place est cannelée, et en marbre tasio.

Les quatre colonnes de la façade sont en granit del foro. A l'intérieur quatorze colonnes divisent les nefs : une est de granit rouge, une de marbre imezio, deux de marbre gris, et dix en granit del foro ; enfin, les deux colonnes sous l'orgue sont en marbre imezio. Toutes ces colonnes proviennent sans doute du temple d'Esculape, qui était situé près de là, et peut-être à la même place.

Chapelles de' SSS. Andrea, Barbara et Silvia.

Ces trois petits édifices n'offrent rien de remarquable dans leur architecture, si ce n'est leur disposition pittoresque, provenant de la manière dont ils sont groupés et reliés entre eux. Après avoir été bâties par saint Grégoire, ces chapelles furent restaurées par le cardinal Baronius. La chapelle dédiée à sainte Silvia, mère de saint Grégoire, et située à droite, possède deux colonnes de porphyre rouge. Le cardinal Borghèse, en 1608, l'orna d'un soffite, et chargea le Guide des peintures de l'abside. Sur la frise de la porte d'entrée on lit cette inscription :

MEMORIA·S·SILVIAE RESTITUTA.

La chapelle de S. Andrea, au centre, dédiée à l'apôtre saint André, a été restaurée par le cardinal Scipion Borghèse ; on y admire une peinture du Guide, et surtout la Flagellation de saint André, chef-d'œuvre du Dominiquin. Les quatre colonnes de l'extérieur sont en marbre cipollin, et les deux colonnes de l'intérieur, en vert antique.

Sur la frise de la porte d'entrée est gravée cette inscription :

ORATORIVM·S·MARIAE·VIRG·ET·S·ANDRAE·APOST
A·S·GREGORIO ERECTVM ITĒRVM RESTITVTVM.

Enfin, la chapelle de Sainte-Barbara, qu'on voit à gauche, est ornée d'une statue ébauchée par Michel-Ange et achevée par son élève Nicolas Cordieri. Les deux colonnes de l'autel sont en brèche rouge. L'inscription mise sur la frise de la porte d'entrée est celle-ci :

TRICLINIVM PAVPERVM.

Les élévations des trois chapelles sont d'une extrême simplicité. Isolées, elles ne mériteraient, à aucun titre, de fixer l'attention, tandis que l'ensemble compose un groupe dont l'aspect est d'un effet agréable et piquant.

Église S. Stefano del Cacco.

IX, 54. Elle fut fondée sur les ruines de l'ancien temple de Sérapis, et accordée, en 1561, aux moines de l'ordre des Silvestrini, qui la restaurèrent en 1607. Elle est divisée en trois nefs par douze colonnes, dont cinq sont en marbre gris, deux en cipollin, une en pavonazzetto, et quatre en granit gris.

Église S. Gregorio Magno.

X, 56. Le pape saint Grégoire *le Grand*, qui descendait de l'ancienne famille Anicia, avait sa maison sur cette partie du mont Celius où se trouve aujourd'hui l'église S. Gregorio. Il changea cette maison en un monastère de bénédictins, et construisit près de là les trois petites chapelles dont nous venons de parler, et représentées sur cette même planche. Au VIII^e^ siècle, Grégoire II éleva à saint Grégoire *le Grand* l'église dont nous donnons ici le plan. Le cardinal Scipion Borghèse, en 1633, fit bâtir par Gio. Battista Soria l'atrium ou portique qui précède l'église, ainsi que la façade et son vaste perron. Enfin,

sous Clément XI, l'église fut entièrement renouvelée par les moines, et terminée en 1734 par l'architecte Francesco Ferrari.

La disposition générale de ces constructions est bien conçue, et l'ensemble produit un assez bel effet. La façade a de la magnificence, ainsi placée au sommet d'un triple rang de gradins. Le portique qui vient ensuite est comme une enceinte sacrée qui prépare au recueillement; enfin, à son extrémité, on trouve l'église, dont le parti n'est pas sans mérite. Au reste, la petite vue du haut de la planche explique assez bien le perron et la façade de l'église; elle donne la situation des trois chapelles dédiées à saint Andrea et aux saintes Barbara et Silvia, et indique sur le palier, entre les deuxième et troisième rampes du perron, la porte d'entrée de l'enceinte de ces chapelles.

PLANCHE 164.

Plan et coupe d'une maison via dell'Anima.

La disposition du plan et le caractère de l'architecture de la coupe semblent annoncer une habitation de la fin du xv^e^ siècle. La distribution en est plus pittoresque que commode, et la décoration, peu conforme aux règles de l'art, ne manque pas d'une certaine grâce. VI, 16.

Plan du palais Lancellotti, piazza Navona.

Ce palais, bâti en 1560 par Pirro Ligorio pour la famille Torrès, est situé à l'extrémité sud de la place Navona. L'architecture de la façade et de la coupe est régulière, irréprochable, mais sans originalité. VI, 21.

Élévation d'une maison via di S. Catarina de' Funari.

Façade fort simple, mais très-recommandable pour l'excellente division des étages, la bonne proportion des croisées, et surtout pour leur décoration judicieuse et bien graduée. XI, 8.

Palais Mattei di Giove ; détails de l'escalier.

XI, 4. Nous avons déjà décrit le palais Mattei di Giove à l'occasion des planches 107 et 108 ; mais nous n'avons pas fait connaître les détails de l'escalier principal, qui sont pourtant sous plusieurs rapports dignes d'intérêt ; aussi allons-nous chercher à réparer cette omission. Pour être mieux compris du lecteur, nous avons reproduit le plan de l'escalier, en désignant les divers paliers qui ont servi de points de vue aux perspectives qui feront le sujet des deux planches suivantes.

L'ornementation des encadrements des bas-reliefs antiques disposés au-dessus des paliers est d'assez bon goût, bien qu'un peu sèche, comme on en peut juger par un fragment gravé au haut de la planche.

La décoration de la coupole du quatrième palier, qu'on voit au-dessous, est exécutée en stuc dans le goût facile et licencieux de l'époque ; mais les ajustements ne manquent ni d'élégance ni de grâce.

Afin de bien connaître l'ensemble et la décoration de l'escalier, il faut recourir aux deux vues que nous venons d'annoncer : on les trouvera sur les deux planches suivantes.

PLANCHE 165.

Palais Mattei di Giove ; vue de l'escalier prise du deuxième palier.

XI, 4. Nous avons dit (*page* 248) qu'Asdrubal Mattei, propriétaire de ce palais, ayant voulu faire une espèce de musée de son habitation, avait placé à profusion, sous les portiques et autour de la cour, des antiquités de toutes sortes, des statues, des bustes et des bas-reliefs.

Carlo Maderno, l'architecte de ce palais, comprit fort bien que ce genre de décoration devait tout naturellement se prolonger dans l'escalier ; qu'alors il fallait y distribuer des antiquités et les marier à l'ornementation. Malheureusement l'artiste était dominé par le goût de son époque : son style s'éloigne du caractère antique, et son œuvre manque ainsi d'unité. Rendons toutefois justice à Maderno, et convenons

que les ajustements qu'il a imaginés sont pleins d'élégance, et ses détails fort gracieux. Comme dernière observation, disons que la décoration de cet escalier a beaucoup d'éclat, et que le caractère monumental ne s'y dément nulle part.

PLANCHE 166.

Palais Mattei di Giove; vue de l'escalier, prise du quatrième palier.

Tout ce que nous venons d'exprimer au sujet de la planche précé- XI, 4.
dente pourrait être répété pour celle-ci. Ajoutons que, dans cette vue comme dans l'autre, les motifs de l'ornementation ont une grande variété, et qu'il règne dans les ajustements beaucoup d'élégance, d'harmonie et de goût.

PLANCHE 167.

Église de' SS. Apostoli; plan et élévation.

La fondation de cette basilique remonte, dit-on, à Constantin; mais II, 48.
d'autres prétendent qu'il faut l'attribuer à Pélage I^er^ et à Jean III, son successeur, qui du moins y exécutèrent des travaux. Au XV^e^ siècle, elle fut renouvelée en entier par Martin V, et Sixte IV construisit l'abside. Jules II, lorsqu'il était encore simple cardinal, fit des améliorations intérieures et bâtit le portique de la façade. Sixte V agrandit le couvent qui dépend de l'église, et l'orna de plusieurs fontaines. On doit à la générosité du cardinal Brancato, dit cardinal *de Lauria*, les statues en travertin qui représentent le Christ et les douze apôtres, et qui couronnent le portique de la façade. La belle grille qui ferme ce portique est un autre don du même cardinal. Enfin, l'église venant à menacer ruine, les trois nefs furent entièrement renouvelées par Francesco Fontana. Clément XI, le 27 février 1702, posa la première pierre du nouvel édifice, qui fut consacré en 1724 par Benoît XIII.

La disposition du plan de cette église n'est pas sans mérite. On peut,

il est vrai, y noter quelques erreurs ; les colonnes des bas-côtés, vu leur saillie, sont plutôt un embarras qu'un ornement ; on peut trouver les piliers trop lourds, et reprocher à l'ordonnance générale de manquer de correction : mais la nef principale est imposante et a de la grandeur, et dans plusieurs parties du plan on signale d'ingénieux ajustements. Nous citerons surtout la facilité des communications avec la sacristie, à laquelle on arrive librement, soit de l'église, soit du chœur, soit du couvent ; enfin, la proximité des petits escaliers de service. A l'autre extrémité de l'église, il faut remarquer, à gauche, avec quelle adresse on a su ménager un baptistère dans l'évidement des murs, et pratiquer de petits escaliers dans leur épaisseur, en cherchant à dissimuler les différences qui existent entre l'axe de la façade et celui de l'église : cette irrégularité, au reste, s'explique aisément. L'ancienne église, rebâtie par Martin V, n'avait pas été établie d'équerre avec la place actuelle de' SS. Apostoli, laquelle date vraisemblablement d'une époque plus moderne. Mais lorsqu'ensuite l'architecte du cardinal Jules eut à construire la façade, il dut se conformer à un alignement donné ; et de là vient, à n'en pas douter, l'origine de ces différences d'axes. Francesco Fontana, ayant à renouveler l'église, chercha à son tour à profiter des fondations existantes, et perpétua ainsi l'irrégularité.

La façade de' SS. Apostoli se reconnaît aisément pour une œuvre de Baccio Pintelli. Le double rang d'arcades, les piliers à pans coupés, le style des moulures et de l'ornementation sont autant de détails caractéristiques très-reconnaissables, et qui révèlent la direction de Baccio Pintelli. Vasari, au reste, est explicite sur ce point, et désigne formellement cet architecte, qui d'ailleurs prit part à presque tous les grands ouvrages entrepris au temps de Sixte IV. Enfin, peut-on supposer que le cardinal Jules, ayant à faire construire cette façade de' SS. Apostoli, ait pu s'adresser à un autre qu'à Pintelli ? Celui-ci n'était-il pas l'architecte du pape son oncle, l'artiste en réputation ? Non, cela n'est pas croyable, alors surtout qu'entre le cardinal et Giuliano da Sangallo il n'y avait pas encore de relations établies. Baccio Pintelli

bâtit à la même époque une partie du couvent voisin, dépendant de l'église ; sa manière s'y reconnaît dans quelques détails. Quant aux bâtiments ajoutés depuis par Sixte V, ils sont empreints d'un tout autre caractère qui ne permet pas qu'on puisse les confondre avec ceux des époques antérieures.

Les arcades du premier étage de la façade de l'église ayant été bouchées, il a fallu, pour supporter le poids de cette nouvelle construction, fortifier les piliers du rez-de-chaussée, et les rendre tels qu'on les voit aujourd'hui.

Le double portique de la façade étant la partie la plus intéressante de l'édifice, nous avons dû chercher à le rétablir dans son état primitif. Ainsi, après avoir dégagé le premier étage des lourdes adjonctions qui le déparent et enlevé aux piliers du rez-de-chaussée les massifs grossiers qui les enveloppent, nous avons eu quelque difficulté à déterminer les pénétrations dans les voûtes ; ce qui nous a fait hésiter à ouvrir le portique sur les faces latérales. Ayant ensuite remarqué que le sol de la place avait été surélevé d'une quantité notable par l'effet du temps qui a enfoui les bases des piliers, nous avons rétabli le soubassement à l'instar de celui de la façade de l'église de S. Pietro in Vincoli, qui est du même auteur et dont la disposition est entièrement semblable.

Résumons ainsi nos appréciations sur cette façade. Le motif général, qui se compose d'un double rang d'arcades, a de l'ampleur et un caractère de fermeté très-marqué. Les colonnes et les piliers sont courts et fortement constitués ; les piles d'angle présentent des massifs d'une grande force de résistance. Ce caractère de solidité, qui se maintient partout, est encore exprimé par une certaine exagération, soit dans les moulures, soit dans les profils. Ajoutons que les consoles qu'on distingue entre les archivoltes, qui d'abord peuvent sembler un détail insignifiant, un ornement inutile, sont pourtant motivées, et peuvent s'expliquer comme étant le support des colonnes du premier étage, ou comme celui des piédestaux et des statues du deuxième étage.

Sans se montrer trop sévère à l'égard de Baccio Pintelli, ne pourrait-on pas lui reprocher d'avoir appliqué trop souvent cette ordonnance aux façades d'églises, et de l'avoir même répétée jusque dans la cour du petit palais di Venezia (*planche* 77), sans y faire de modifications sensibles?

PLANCHE 168.

Fontaine située dans une cour du couvent de' SS. Apostoli.

H. 18. Nous avons déjà mentionné les agrandissements faits par Sixte V au couvent de l'église de' SS. Apostoli, dans la notice que nous venons de donner sur cette église. Évidemment, la fontaine dont nous allons parler fait partie des travaux exécutés par Sixte V. Les armes de ce pape, la tiare et le lion posé debout et portant un lis, en font foi. Cette fontaine est très-probablement l'œuvre de Domenico Fontana, l'architecte favori de Sixte V. L'emblème du lion s'y trouve reproduit à l'infini; il y a quatre lions marins qui dominent le bassin supérieur; au-dessous, quatre têtes de lions, et enfin quatre écussons où sont figurés autant de lions posés debout. Il faut convenir qu'il y a ici abus de la même idée, et qu'une seule image répétée tant de fois, bien qu'avec des variantes, est fastidieuse pour l'œil.

La forme anguleuse et tourmentée du grand bassin n'est pas ce qu'on doit préconiser: de cette forme néanmoins résulte cet avantage, que les quatre lions marins semblent posséder chacun un bassin distinct pour recevoir l'eau qu'ils répandent, et qu'entre ces bassins saillants et cintrés on a pu en pratiquer quatre autres, de forme elliptique, dans lesquels s'écoule l'eau versée par les têtes de lions. Ces divers jets d'eau, disposés symétriquement à des hauteurs différentes, constituent un motif des mieux étagés. Dans la partie centrale, qui se compose de plusieurs balustres superposés et couronnés de vasques, et au sommet d'un champignon, les diverses parties sont bien agencées, d'un bon rapport, et disposées de manière à pyramider. En somme, cette

fontaine, eu égard à la belle forme des coupes et de leurs supports, à la multiplicité des jets, à l'adroite combinaison des bassins, et enfin à l'abondance des eaux, nous semble une des conceptions le mieux raisonnées et des plus pittoresques qu'on puisse citer en ce genre.

La petite vue vient à l'appui du plan et de l'élévation, pour lever toute difficulté à l'égard de certaines dispositions qui d'abord auraient pu sembler inintelligibles.

PLANCHE 169.

Élévation d'une maison située piazza Borghèse.

Le joli plan de cette maison et la vue de son vestibule ont été re- IV. 18
présentés sur la planche 99, et l'on peut y recourir. Ici nous reproduisons la façade, qui méritait d'être connue au même titre que le plan.

L'extrême simplicité de cette façade empêche qu'on ne s'y arrête d'abord; mais pour peu qu'on l'examine, on ne manquera pas d'y remarquer l'excellente division des étages, l'harmonieuse proportion des croisées, le motif du balcon central, enfin les bossages si bien appliqués au rez-de-chaussée, comme expression de la force.

On pourrait presque dire qu'une habitation italienne n'est pas complète si elle manque du belvédère connu sous le nom de *loggia*. Ici cette loge existe; simple comme tout le reste, elle produit un excellent effet.

Palais Grimani, via Rasella.

Quoique cette habitation ait peu d'étendue, il y règne une certaine II, 77.
magnificence qu'elle doit surtout à sa distribution. Le vestibule est spacieux, et l'escalier présente un noble aspect. La petite fontaine du vestibule est un agrément qu'il faut y compter, et elle sert encore de point de vue à l'escalier. Les écuries et remises sont en nombre con-

venable, et leur situation bien choisie. Quant aux deux rampes indiquées au fond de la cour, elles descendent à la rue *degli Avignonesi*.

Palais Albani, via delle Quattro Fontane.

On ne peut juger de l'agrément de cette habitation, si on ignore quels sont les accidents du terrain. Les bâtiments et la cour sont établis sur un plateau qui domine le jardin, lequel à son tour forme un second plateau élevé au-dessus des vignes et des jardins du voisinage. De cette disposition du sol résultent des points de vue pittoresques et champêtres, en sorte que le palais pourrait aussi bien passer pour une maison de campagne que pour une maison de ville.

Quant à la distribution intérieure des bâtiments, elle est commode et bien raisonnée : mais on ne trouve rien dans les façades qui soit digne d'être mentionné, sinon le bon effet des parties en avant-corps de la façade sur la cour. La fontaine qui figure à l'extrémité de celle-ci s'élève au-dessus du mur d'appui servant de clôture, et son profil se détache agréablement sur le fond du ciel.

Plan du palais Altemps, piazza Fiammetta.

Selon la tradition, ce palais fut commencé par Baldassarre Peruzzi et achevé par Martino Lunghi *le vieux*. Nous n'avons rien retrouvé, soit dans les dispositions générales, soit dans les détails, qui fût assez bien caractérisé pour pouvoir nous prononcer. Cependant, il y a des parties de l'édifice assez belles pour qu'on puisse les attribuer à Peruzzi. Nous devons, d'ailleurs, avoir quelque confiance dans les traditions, que plus d'une fois nous avons confirmées par des preuves irrécusables.

On peut citer dans le plan quelques bonnes dispositions ; et telles seraient les deux entrées, dont l'une est située sur la façade principale, et l'autre sur la façade postérieure. Toutes les deux aboutissent à un portique qui introduit à un grand escalier. Il résulte donc de cette

disposition deux escaliers principaux desservant deux appartements distincts, et situés aux deux extrémités de la cour.

Les cuisines ont été ménagées à proximité d'une cour de service, qu'on a rejetée sur le côté. Il est à regretter que les écuries et remises n'aient pas été placées dans les mêmes conditions.

L'architecture des façades n'a aucun caractère décidé ; elle est terne, sans couleur, quoique d'un goût assez correct, et ne manque pas non plus d'une certaine grandeur. A l'angle droit de la façade principale les bâtiments se continuent, mais en retraite, ce qui produit du mouvement dans les lignes et ajoute à l'effet. A ce même angle on a élevé, au-dessus de la toiture, une loge d'une assez belle apparence, qui donne à l'ensemble un caractère monumental. Nous renvoyons à la notice de la planche suivante les observations que nous avons à faire sur la cour.

PLANCHE 170.

Palais Altemps ; coupe et vue de la cour.

Si quelques parties du palais Altemps peuvent être attribuées à Baldassarre Peruzzi, les probabilités seraient seulement pour la cour ; encore ne pourrait-on se prononcer pour l'affirmative, bien qu'à la rigueur on puisse retrouver dans la disposition des deux ordres et de l'attique, et même dans les détails, quelque analogie avec la manière de Peruzzi. V. 19

Les deux étages inférieurs, aussi bien que les ordres qui les décorent, sont dans un bon rapport et d'une proportion harmonieuse ; toutefois, on ne peut se dissimuler que les arcades du rez-de-chaussée ne soient réellement trop courtes. Quant à l'attique, il semble lourd, et cet effet doit provenir de ce que les croisées sont trop larges et l'ornementation presque nulle ; ce qui rend le contraste trop frappant avec la richesse des étages inférieurs. La corniche supérieure est bien divisée, bien décorée, et forme un couronnement parfaitement assorti et fort convenable.

Les façades latérales de la cour, dont rend compte la vue du bas de la planche, sont d'un effet moins agréable que les portiques de l'entrée et du fond de la même cour. Il faut surtout l'attribuer au peu de goût avec lequel les croisées sont ajustées dans les arcades. On voit à droite une fontaine où figurent une statue de Neptune et deux Termes. Cette décoration donne bien quelque variété à la cour, mais pas assez pour détruire la monotonie de l'aspect général.

On a établi au premier étage, derrière le portique du fond, une chapelle dédiée à S. Aniceto, martyr et pape en 168.

Les statues qu'on voit à l'extrémité de la cour sont presque les seuls restes d'une riche collection d'antiques réunie autrefois dans ce palais. Les piédestaux qui supportent les statues sont entaillés sur la face principale, de manière à former des soupiraux qui correspondent à ceux qu'on a pratiqués sous les croisées du rez-de-chaussée. Cet ajustement est original et ingénieux.

Le duc Angelo Altemps, en 1652, avait formé dans ce palais une bibliothèque assez considérable et rassemblé un grand nombre de dessins : les livres comme les dessins sont aujourd'hui dispersés.

PLANCHE 171.

Église et cloître de S. Giovanni decollato.

XII. 9. Vers 1450 il se forma à Rome une confrérie pour assister les condamnés à mort. Les membres de cette compagnie ne pouvaient être que Florentins d'origine et de naissance. D'après leurs statuts, ils se rendent près des condamnés à minuit, la veille de leur supplice, les encouragent, les accompagnent jusqu'au lieu de l'exécution, et enfin les ensevelissent. Dans le principe, leur église fut établie rue Giulia, et porta le nom de S. M. della Fossa.

Le plan de cet établissement est d'une disposition toute simple, toute naturelle, et parfaitement entendue. Les bâtiments compren-

nent une petite église, avec une sacristie, un oratoire ayant aussi une sacristie particulière, un cimetière entouré d'un portique, enfin quelques pièces ménagées au premier étage. Les entrées à l'église, à l'oratoire, aux sacristies, au cimetière, sont libres et commodes. Il y a dans ce plan tout ce qu'il faut, et pourtant rien de superflu.

La façade de l'église est d'une proportion et d'un goût irréprochables, mais à l'intérieur le motif des pilastres est lourd : toutefois, l'ensemble de la décoration n'est pas sans mérite. Comme détails, nous citerons particulièrement les ajustements, tous variés, des instruments de la Passion. Le tableau du maître-autel est l'œuvre de Giorgio Vasari, et deux tableaux de la main de Pirro Ligorio sont à remarquer dans l'oratoire. On jugera de l'architecture du cloître et de son effet pittoresque d'après la petite vue que nous en donnons.

PLANCHE 172.

Porte d'un palais, piazza de' Caprettari.

Le motif de cette porte ne brille pas, sans doute, par l'originalité, VIII, 73.
mais il y a dans l'ensemble une harmonie parfaite qui fait apprécier l'œuvre. Les détails et les profils sont corrects, d'une excellente proportion, et l'ornementation est d'un bon style. Le tout est exécuté en travertin.

Fontaine piazza Montanara.

Il faut remarquer dans cette fontaine la beauté mâle des profils et la X, 19.
fermeté du galbe des deux vasques et du balustre qui les supporte. C'est en cela que consiste tout le mérite du petit monument, qui est situé à proximité et en vue du théâtre de Marcellus.

Fontaine du palais di Monte di Pietà.

Cette fontaine, placée au centre de la cour de l'établissement du VII, 22.

mont-de-piété, y produit un bon effet. Sa composition, il est vrai, n'offre rien de bien remarquable; mais la proportion des vasques et celle de leurs supports sont établies avec justesse; enfin on aime surtout l'harmonie qui y règne.

PLANCHE 173.

Plan de l'église S. Ignazio et du Collége Romain.

IX. 4 et 10. Le cardinal vice-chancelier Ludovico Ludovisi, neveu de Grégoire XV, posa, en 1626, la première pierre de cette église, qu'il élevait en l'honneur de saint Ignace, canonisé par son oncle en 1622. Le cardinal mourut en 1632, à l'âge de trente-sept ans, et légua une somme de deux cent mille écus romains destinée à la continuation des travaux. L'église, bien qu'inachevée, fut ouverte en 1650 par ordre du prince de Piombino, Niccolo Ludovisi, frère du cardinal. Devenu vice-roi de Sardaigne, ce prince accorda une somme considérable, nécessaire à l'achèvement des constructions, qui n'atteignirent à leur entière perfection qu'en 1685.

Le grand peintre Domenico Zampieri (*le Dominiquin*), qui pratiquait aussi l'architecture, avait composé pour cette église deux projets qui ne furent pas mis à exécution. Le père Grassi, jésuite, en les combinant tous les deux, en forma un troisième, d'où est résulté l'église actuelle. Mais la façade principale est l'œuvre d'un autre architecte, et fut bâtie par Alessandro Algardi.

La disposition générale du plan est grandement conçue, et l'on y retrouve la forme d'une croix latine. La nef du milieu domine les autres par son importance, et fait opposition avec les petites nefs qui sont divisées en trois chapelles régulières, à demi fermées, et nettement accusées par autant de coupoles; de là résulte une suite de motifs semblables, qui portent un caractère à la fois religieux et monumental. La grande nef est d'une architecture correcte et régulière; elle est décorée d'un ordre corinthien de pilastres accouplés. Les deux cha-

pelles qu'on voit aux extrémités de la nef transversale sont d'une richesse éblouissante. Les marbres antiques et modernes, ainsi que les bronzes dorés, y sont prodigués à l'infini ; mais la vue de toutes ces magnificences si fausses et de si mauvais goût laisse d'amers regrets quand on songe aux pauvretés qu'elles décorent.

On doit au père André Pozzi, jésuite, qui avait une merveilleuse aptitude pour la perspective, les peintures de la coupole et de la voûte de la grande nef ; et ces peintures donnent, en effet, une preuve éclatante de son savoir en cette science. Cependant, tout en rendant justice au talent qui lui a fait surmonter tant de difficultés pour produire l'illusion, on ne peut s'empêcher d'être péniblement affecté du résultat de tant d'efforts, lorsqu'on découvre dans ces ambitieuses compositions des erreurs de goût sans nombre. Heureusement la pensée que toutes ces colonnades, que ces bâtiments entassés ne sont que des fictions ou des jeux d'un pinceau habile, vient amoindrir vos scrupules et calmer votre susceptibilité d'artiste.

Les bâtiments qui viennent à la suite de l'église sont antérieurs de quarante-quatre ans à la construction de celle-ci, et furent élevés en 1582 par Grégoire XIII, sur les dessins de Bartolomeo Ammanati. Leur ensemble, avec les dépendances, forme l'établissement d'enseignement le plus considérable qu'il y ait à Rome. Il est connu sous le nom de Collége Romain. On doit s'étonner du décousu qui existe entre les diverses parties de ce grand ensemble. Ce manque d'unité résulte de ce que les bâtiments ont été élevés à diverses époques, et sous la direction de plusieurs architectes. Il est rare qu'une construction qui n'est pas d'un seul jet soit régulière et homogène, tant l'homme, et surtout l'artiste, tient à conserver son individualité, à laquelle il sacrifie même l'œuvre qui lui est confiée (1). Il ne suffit pas

(1) Aujourd'hui nous aurions heureusement plusieurs exemples du contraire à constater. La plupart des architectes de nos jours, qui ont à compléter ou à étendre un monument, s'efforcent d'y maintenir partout une parfaite harmonie, et en cela ils font preuve de bon esprit et de capacité.

que la critique frappe d'un blâme énergique les architectes incapables ou vaniteux, il faut que l'autorité soit éclairée, vigilante et inflexible à leur égard ; qu'en un mot elle comprenne son devoir et sa responsabilité envers l'avenir.

La cour est ce qu'il y a de monumental dans cette partie du plan ; elle est carrée, parfaitement régulière et entourée d'un portique à double étage. Autour de cette cour sont habilement distribuées les diverses salles d'étude ; enfin, aux deux extrémités du portique situé près de l'entrée principale, existent de larges escaliers qui desservent le premier étage. Mille enfants, environ, sont reçus dans cet établissement. Les jésuites leur enseignent les langues latine, grecque et hébraïque, la rhétorique, la philosophie, la théologie, les mathématiques et les sciences naturelles.

L'habitation des professeurs, tous de la Société de Jésus, depuis que Léon XII a replacé cette corporation à la tête de l'enseignement, est reportée dans les bâtiments qu'on voit à gauche sur le plan. Cette partie des constructions n'est d'aucun intérêt pour l'architecte ; il n'y trouverait aucune régularité, ni rien de ce qui annonce des recherches ou qui sente l'étude.

Le collége possède une excellente bibliothèque, et un observatoire illustré par plusieurs astronomes éminents. Enfin, le célèbre père Kircher y a fondé un musée où l'on trouve un grand nombre de bustes, de statues, d'inscriptions, et de riches collections de bronzes antiques, d'objets d'histoire naturelle et d'as romains.

Pour éclaircir les observations que nous avons à faire sur la façade et fixer les idées, nous présentons sur la même page une vue extérieure qui suffira pour atteindre notre but, bien que l'échelle de notre dessin soit très-petite. Si l'on considère avec attention cette façade, on s'aperçoit que l'architecte Ammanati a voulu donner à l'édifice un caractère tout spécial. On suit sa pensée, bien qu'il n'ait pas su toujours l'exprimer avec bonheur. Ainsi il a eu raison, sans doute, de vouloir marquer par une saillie et en l'élevant d'un attique la partie consacrée à l'enseignement ; mais cette saillie ne correspond qu'im-

parfaitement à la cour des études, et l'une des deux grandes portes d'entrée, rejetée sur le côté de cette cour, est sans aboutissant, et conséquemment sans utilité aucune. Sur ce point, comme on le voit, l'architecte a donc complétement échoué. Ce n'est pas tout : on reconnaît que son bon sens lui avait inspiré l'idée d'accuser cette même partie centrale par une décoration plus monumentale. A cet effet il avait agrandi plusieurs portes et plusieurs croisées ; mais aucun *parti pris* ne se dessine sur cet avant-corps : il règne au contraire dans la décoration un tel décousu, une telle confusion, qu'il faut dire avec regret, et pour la seconde fois, qu'Ammanati n'a pas su accomplir sa tâche. Car, il faut l'avouer, les bâtiments en aile et en arrière-corps ont été par trop sacrifiés ; les belles lignes y manquent ; les croisées, trop multipliées et partout uniformes, y sont d'une fatigante monotonie ; enfin l'artiste, mal inspiré en visant à la simplicité, n'a su obtenir que de la pauvreté et nulle grandeur. En définitive, notre conclusion sur cette façade peut se résumer en ce peu de mots : Pensée heureuse dans le motif d'ensemble, masse générale d'un beau profil, divisions principales marquées avec à-propos et justesse ; d'autre part, aucun sentiment de l'étude, aucun ajustement de quelque valeur artistique.

PLANCHE 174.

Collége Romain ; cour des études.

Cette cour, ainsi que nous l'avons déjà dit, est carrée et régulière ; IX, 10.
les arcades et les ordres sont d'une assez bonne proportion, et les détails corrects, mais sans finesse. L'accouplement des pilastres aux angles est un motif de raison et de prévoyance, justifié d'ailleurs par le goût. On sera à même d'apprécier sur la coupe le caractère de l'architecture de la cour, tandis que la vue du haut de la planche fera juger de son effet pittoresque. Cette cour tout entière est l'œuvre de Bartolomeo Ammanati.

PLANCHE 175.

Palais Borghèse ; plan et façade.

IV, 39. Ce palais fut commencé en 1590 par le cardinal espagnol Dezza, sur les dessins de Martino Lunghi *le vieux ;* et c'est le plus bel ouvrage de cet artiste. Peu d'années après, le palais fut acquis par le cardinal Borghèse, qui, devenu pape sous le nom de Paul V, en fit don à ses frères. Ceux-ci chargèrent Flaminio Ponzio de prolonger les bâtiments de l'aile gauche depuis l'extrémité de la place où se trouve le pilastre qui sépare les treizième et quatorzième croisées, jusqu'à la rue de Ripetta. Le jardin fut tracé par Carlo Rainaldi, qui donna le dessin des trois grandes fontaines adossées au mur d'enceinte de ce jardin, et qui sont exécutées en stuc dans un goût si bizarre.

On a trouvé que la forme oblique, anguleuse et irrégulière du plan, se rapprochait de celle d'un clavecin ; et de là est venue au palais la dénomination de *Clavecin Borghèse.* (Il cembalo di Borghese.)

La partie de ce grand édifice qui fut élevée par Lunghi est, sans contredit, la plus remarquable. Elle comprend une grande et belle cour, et les bâtiments qui l'entourent. Les appartements y sont bien distribués, et le double portique de la cour composé de colonnes accouplées, forme une ordonnance pleine de grandeur. Deux nobles entrées introduisent à la cour, et deux beaux escaliers, parfaitement situés pour les dégagements, établissent une communication facile avec le premier étage : celui du fond, qui est ovale, est remarquable par sa rampe à spirale, supportée par une suite de colonnes accouplées. Cet escalier est une imitation assez maladroite de celui que Bramante avait exécuté depuis près d'un siècle, au Vatican, dans les bâtiments du Belvédère.

Une vaste galerie de tableaux a été formée dans les appartements du rez-de-chaussée ; c'est la plus nombreuse qu'il y ait à Rome et la plus riche en chefs-d'œuvre. Le prince don Francesco Borghèse, mort

il y a peu d'années sans enfants, a voulu, par une disposition particulière qui lui fait honneur, que cette collection fût inaliénable pour ses héritiers. En assurant la durée de ce précieux musée, consacré aux jouissances du public et aux études de l'artiste, le prince a fait un acte de généreuse munificence.

On remarquera sur le plan une ligne ponctuée et tracée sur les bâtiments de l'aile gauche, élevés par Ponzio. Cette ligne a pour but d'appeler l'attention sur cette longue enfilade de portes, dont la brillante perspective ajoute à l'effet de ces beaux appartements. Cette perspective, qui se prolonge au loin, se termine par la vue des montagnes et d'une fontaine ajustée dans la grande porte d'entrée d'une maison voisine, pour contribuer à l'agrément et faire point de vue aux appartements du palais Borghèse. On trouvera cette fontaine représentée sur la pl. 10. La même magnificence règne dans les appartements du premier étage, et la même richesse aux étages supérieurs. Nous signalerons dans ceux-ci huit beaux tableaux du peintre français Joseph Vernet.

L'ensemble des façades présente une masse imposante, assez bien divisée, d'une architecture irréprochable, mais peu caractérisée, et sans grande valeur au point de vue de l'artiste. La façade principale, composée de neuf croisées de front, et la partie de la façade latérale qui en comprend treize, l'une et l'autre construites par Lunghi, sont mieux étudiées que le prolongement exécuté par Flaminio Ponzio. L'aspect de ce prolongement est monotone, et peu digne enfin du talent déployé tant de fois par son auteur.

PLANCHE 176.

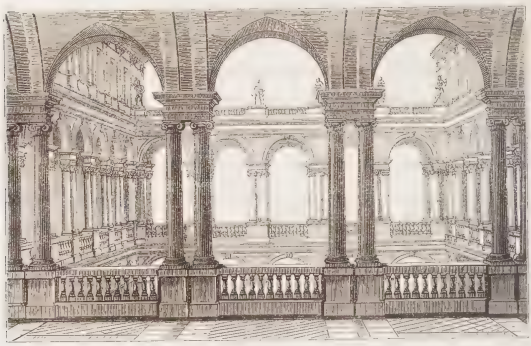
Palais Borghèse; coupe et vue de la cour.

La coupe et la vue, réunies sur cette planche, peuvent donner une IV. 89.
idée de la splendeur de la cour, et de l'effet surprenant et théâtral qu'elle produit. On s'étonne qu'on ait réuni autant de colonnes et de richesses pour une simple habitation privée. Ces colonnes, en y com-

prenant celles des deux portes d'entrée, sont au nombre de *cent*. En voici l'énumération :

Porte d'entrée de la façade principale.	Colonnes de granit gris...	2	4
Porte d'entrée de la façade latérale.	Colonnes de granit rouge..	2	
Cour. — Portique du rez-de-chaussée.	Colonnes de cipollin.....	2	48
Idem.....	de granit rouge..	2	
Idem.....	de granit del foro.	4	
Idem.....	de granit gris....	40	
Cour. — Portique du premier étage.	Colonnes de granit rouge...	8	48
Idem.....	..... de granit gris....	40	
Totalité des colonnes.....			100

Les deux ordres et les arcades sont d'un bon rapport et d'une proportion estimée ; mais les profils et les autres détails manquent de variété, de finesse et de sentiment. L'accouplement des colonnes ne peut même pas être considéré comme un motif d'une parfaite correction. Il y a beaucoup à louer dans cette cour, et plus particulièrement dans la partie du fond, dont la disposition est si pittoresque. Pour donner de l'air et du jour de ce même côté, on a supprimé non-seulement le deuxième étage, mais ouvert les arcades du premier. Une amélioration



importante et de ce genre a été apportée il y a peu d'années au rez-de-chaussée. Les arcades y ont été rétablies à jour, et closes par une grille. Ce changement a donné plus de mouvement et de gaieté à la cour, qui semble maintenant parée des fleurs et de la verdure du jardin, qu'on découvre au delà

de la grille. A l'extrémité et à droite sous les portiques, on remarque trois statues colossales qu'on croit reconnaître pour celles de Julie, de Sabine et de Cérès.

Cette quadruple colonnade, d'un caractère si monumental au rez-de-chaussée, n'est pas d'un effet moins magnifique au premier étage; à certains égards, l'aspect en est aussi plus piquant et plus pittoresque. Il convenait donc, pour le faire connaître, d'en donner une description détaillée, ou, ce qui était plus simple et plus intelligible, d'en présenter une vue sous la forme d'un croquis. C'est aussi ce que nous avons fait (*voyez page* 378); et ce croquis, mis à l'effet avec ses ombres et ses lointains, sera compris sans effort et sans autre explication.

PLANCHE 177.

Chapelle hors des murs et de la porte S. Sebastiano.

Cette chapelle est située à un demi-mille environ de la porte Saint-Sébastien, sur la route qui conduit à cette basilique. Elle rappelle les édifices antiques de peu d'étendue désignés sous le nom d'*Ædicula;* mais elle est si petite, qu'elle pourrait être plutôt assimilée à ces *prie-Dieu* ou *madones* que les Italiens modernes établissent sur les routes, dans les lieux écartés ou sur les montagnes, avec cette différence seulement que trois ou quatre personnes peuvent ici prier *à couvert*.

La décoration de ce petit monument est fort simple; elle se compose d'un ordre dorique convenablement étudié, et de peintures à fresque exécutées sur le fond des entre-pilastres; peintures dont il ne reste plus aujourd'hui que quelques vestiges.

Église S. Salvatore in Onda.

Elle est ainsi nommée, *in Onda*, parce qu'étant bâtie dans un lieu très-déprimé, elle est *inondée* dans les moindres crues du Tibre. Construite en 1260, elle fut restaurée en 1684. VII, 26.

Église S. Ivo de' Britanni ou *de' Brettoni.*

XV. 56. En 1456, Calixte III, cédant aux instances du cardinal breton Alain de Coetivi de Taillebourg, accorda cette ancienne église à la province de Bretagne. Elle dépend aujourd'hui de l'église Saint-Louis des Français. Le petit plan est bien disposé; les trois nefs sont séparées par huit colonnes, dont *une* est en cipollin, *deux* en granit gris, et *cinq* en granit rouge.

Église S. Eligio de' Ferrari.

XII, 8. Elle fut d'abord dédiée à saint Jacques et à saint Martin, puis accordée, en 1550, à la congrégation des forgerons réunis aux loueurs de chevaux et de voitures. Restaurée et améliorée en 1563, elle fut dédiée à saint Éloi, évêque de Noyon.

La façade de cette église est fort simple, mais parfaitement étudiée. La porte, exécutée en marbre blanc, offre d'excellents détails.

Église S. Agnese et collége Innocenziano.

VI. 9. Au lieu même où sainte Agnès avait été exposée pour être livrée à la prostitution, en ce lieu où elle fut miraculeusement sauvée, on avait bâti une petite église en son honneur. Vers 1550, Innocent X la fit abattre et remplacer par une autre d'une grande magnificence; à la suite de celle-ci, et à droite, il bâtit un petit collége, et à gauche un grand palais destiné à l'habitation de la famille Pamfili, dont lui-même portait le nom.

Girolamo Rainaldi fut chargé de toutes ces constructions, qui comprennent tout un îlot, et forment l'une des plus belles décorations de la place Navona. Le même architecte acheva en entier le palais Pamfili (1), et monta l'intérieur de l'église jusqu'à l'entablement du grand

(1) On trouvera le plan de cet intéressant palais dans le tome troisième de cet ouvrage.

ordre. Son successeur, Francesco Borromini, décora l'église, éleva la coupole, la façade principale avec ses deux clochers, enfin bâtit la sacristie (1) et le petit collége attenant. Dans aucun de ses ouvrages Borromini n'a été mieux inspiré, et ne s'est montré plus sobre d'incorrections. On reconnaît volontiers que le parti de la façade de l'église est parfaitement conçu ; que, sans changer la masse, sans modifier les proportions, en se bornant seulement à purifier quelques détails, à supprimer quelques bizarreries, cette façade, ainsi rectifiée, ferait honneur même aux maîtres. On en jugera sur la gravure ci-jointe. Borromini était doué d'imagination et de qualités réelles ; c'est sa vanité qui l'a poussé à l'indiscipline à l'égard des règles, dont il s'affranchit toujours, et à toutes ces excentricités irréfléchies qui ont perdu et déconsidéré l'artiste.

Il y a dans l'ensemble du plan d'heureuses dispositions, plusieurs parties parfaitement étudiées, bien qu'en général les formes y soient tourmentées. Trois entrées donnent accès à l'église, et la sacristie en a le même nombre. Celle-ci est parfaitement située, entre l'église et le collége ; enfin les communications sont partout commodes et judicieusement établies. Au-devant de l'entrée principale existe un beau

(1) On prétend que Bernini en construisit la voûte ; mais nous n'avons aucune preuve à en donner.

perron qui assoit bien la façade et contribue à lui donner de la majesté. Le petit bâtiment du collége, quoique fort restreint, est à l'intérieur d'une assez belle apparence. Les deux portiques de l'entrée et du fond de la cour, outre qu'ils sont pour elle un embellissement, facilitent encore les communications à couvert.

L'intérieur de l'église étonne par sa magnificence, de même que l'éclat des peintures et la richesse des marbres produisent un grand effet. Les huit belles colonnes d'ordre corinthien qui supportent les pendentifs de la coupole sont en marbre de Cottanello.

PLANCHE 178.

Loge du petit palais Altieri.

XI, 9. Le plan et l'élévation du petit palais Altieri n'ont rien de recommandable, et ne méritent à aucun titre de fixer l'attention. La loge du premier étage est seule digne d'intérêt. On retrouve, dans les peintures qui décorent la voûte, le style et la manière de Giovanni da Udine, le célèbre peintre d'arabesques qui travailla aux loges du Vatican sous la direction de Raphaël. Les motifs de l'ornementation sont ici très-bien disposés, et les détails pleins de grâce et de légèreté. Les figures allégoriques qui décorent l'intrados des arcades, et représentent les Saisons, la Paix et l'Abondance, sont d'un beau et noble caractère; malheureusement la petitesse et le raccourci du dessin en rendent l'appréciation difficile.

D'après les divers détails que nous avons réunis, on pourra prendre une idée très-arrêtée de la décoration; quant à l'effet de la loge, la vue de la planche suivante pourra seule le faire apprécier.

PLANCHE 179.

Vue de la loge du petit palais Altieri.

XI, 9. On pourra, d'après cette vue, juger à la fois de l'ensemble de la loge et de l'effet général des peintures. On reconnaîtra qu'ici l'archi-

tecture n'est pas indigne de la décoration, et forme avec elle un tout plein de grâce et d'harmonie.

Quelques parties de cette voûte ont souffert de l'injure du temps ; mais la plupart sont intactes et ont même conservé un certain éclat.

Élévation du palais del Nero.

La façade de ce palais, quoique d'une médiocre importance, n'en est pas moins digne de figurer dans ce recueil, ne serait-ce que pour l'harmonie parfaite qui règne à tous les étages. Ceux-ci sont, en effet, divisés avec autant de goût que de convenance, et la décoration des croisées y est appropriée avec justesse à la place qu'elles occupent. Enfin la loge du dernier étage, bien que d'une proportion un peu lourde, a néanmoins du charme et du pittoresque. La porte d'entrée mérite particulièrement d'être signalée. Le motif des refends ne saurait être mieux étudié. V, 13.

Maison via Giulia.

Il faut remarquer dans ce plan la disposition du vestibule et l'entrée de l'escalier, dont le motif, souvent répété à Rome, plaît toujours chaque fois qu'on le rencontre. VII

Maison via di Monterone.

Nous ne donnons ici que la partie importante de ce plan : l'escalier, la cour avec ses deux ailes, et la fontaine du fond. L'étude pouvait aisément faire disparaître des différences d'axe qui choqueront sans doute ; mais comme elles étaient motivées par l'arrivée de l'escalier au premier étage, nous les avons maintenues. Notre tâche, d'ailleurs, doit se borner à signaler les améliorations possibles, sans nous permettre de changer quoi que ce soit à ce qui existe. VIII, 31.

PLANCHE 180.

Église S. Balbina.

XI. 59. Cette église très-ancienne a été restaurée à diverses époques. Rien de plus simple que la disposition de son plan; le porche, l'autel du fond et les deux autels latéraux sont tous d'une parfaite convenance. La façade, qui porte un caractère de simplicité naïve, répond exactement aux indications du plan. Le porche en est bien accusé, et les arcades sont d'une excellente proportion.

Église S. Saba.

XII. 11 Elle est située sur le versant de la partie orientale du mont Aventin. On sait qu'elle est très-ancienne, mais on ignore la date de sa fondation. On a pu croire qu'elle était du nombre des basiliques constantiniennes, parce que les deux colonnes en porphyre du portique extérieur, que Pie VI a fait placer au musée du Vatican, portent au sommet les bustes des empereurs Constantin II et Constant, penchés l'un vers l'autre comme pour s'embrasser; mais l'emploi de ces colonnes, dans un édifice qui n'est composé que de débris antiques, n'est pas une preuve qui semble admissible. Ce qui est toutefois incontestable, c'est que la maison de sainte Silvie, mère de saint Grégoire, était en ce lieu, et qu'au VI^e^ siècle elle fut remplacée par un oratoire. On doit en croire le témoignage de l'inscription suivante qu'on lit sur l'architrave du portique extérieur : « Ecclesia SS. Sabae et Andrae ad « cellam novam, ubi olim et domus deinde oratorium S. Silviae matris « S. Gregorii PP., ex qua domo quotidie pia mater mittebat ad clivum « Scauri filio scutellam leguminum. » Cette inscription fut vraisemblablement placée au temps de la fondation de l'église, vers le milieu du VIII^e^ siècle, quand les moines grecs, chassés d'Orient par la persécution des iconoclastes, vinrent se réfugier sur cette partie de l'Aventin, et

dédièrent la basilique à saint Saba, abbé de Cappadoce, et à saint André. On est du moins certain qu'au temps d'Adrien Ier le couvent attenant à l'église était habité par des moines grecs.

La disposition du plan est entièrement semblable à celle des premières basiliques chrétiennes. L'église actuelle est divisée en trois nefs, mais dans l'origine elle dut en avoir cinq. Cette opinion est fondée sur la remarque qu'il y a des colonnes incrustées dans les murs latéraux, et qu'on y distingue même les arcs qu'elles supportent; elle est aussi confirmée par cet autre fait, qu'il existe au delà des mêmes murs deux corridors de la largeur des petites nefs, et qu'on voit sur les murs de ces corridors des peintures presque entièrement effacées. Le chœur est élevé de plusieurs marches au-dessus du sol, et l'on y monte par une large rampe. De chaque côté de celle-ci se trouvent deux petits escaliers qui descendent aux souterrains. L'abside est décorée de peintures en mosaïque, où le Sauveur est représenté entre deux figures qui vraisemblablement sont celles des saints Saba et André.

Sur les quatorze colonnes qui séparent les nefs, trois sont de granit rouge, trois de marbre du mont Hymette (*imezio*), trois de marbre gris, trois de granit gris, une de porta-santa, enfin une de cipollin. Elles ont été enlevées à divers monuments antiques, et portent presque toutes des chapiteaux différents. La charpente est restée apparente; le pavé est une mosaïque qui présente une grande variété de marbres.

La façade n'est pas dépourvue d'originalité, et la galerie du haut est d'un agréable effet. Les colonnes sont en travertin, avec bases et chapiteaux de marbre. Les piliers du portique du rez-de-chaussée sont en briques, et ont remplacé les colonnes de marbre de la construction primitive. Nous avons indiqué précédemment que deux de celles-ci avaient été transportées au musée du Vatican.

Le motif de cette façade se retrouve dans plusieurs églises de Rome, bâties dans le même caractère, vers la même époque; nous citerons comme exemple S. Giovanni e Paolo.

Église S. Tommaso degli Inglesi.

VII, 7. Cette église, l'une des plus anciennes abbayes de Rome, portait d'abord le nom de Trinité des Écossais. Grégoire XIII y réunit le collége anglais, et le cardinal Norfolk, en 1575, la rebâtit en entier ainsi que le collége, sous la direction des architectes Domenico Fontana et Legenda.

Église S. Salvatore delle Coppelle.

VIII, 8. Le nom *delle Coppelle* lui vient de ce qu'il y a plusieurs siècles les fabricants de *coupes* et les tonneliers habitaient dans le voisinage. Célestin III, en 1195, la restaura, et la dédia au Sauveur. L'architecte Carlo de Dominicis la réduisit à l'état actuel. On y remarque un beau tombeau du cardinal génois Spinola, ouvrage de Bernardino Ludovisi.

PLANCHE 181.

Palais Barberini; plan général et vue d'ensemble.

II, 8 Ce palais, situé à mi-côte à l'extrémité nord du Quirinal et sur le revers occidental de cette partie de la colline, est un des plus importants et des plus vastes qu'il y ait à Rome. Si on le réunit aux dépendances et aux jardins, on obtient un ensemble qui comprend un espace de plus de deux cents mètres carrés, et dont les limites sont la place Barberini, les rues di S. Niccola di Tolentino, Sterrato, di Porta Pia, enfin celle delle Quatro Fontane. Les jardins, établis sur la crête de la colline, occupent l'emplacement de ce qu'on nomme l'ancien Capitole (*Capitolium vetus*), petit temple qui sous Numa avait trois chapelles dédiées à Jupiter, à Junon et à Minerve.

La place Barberini, autrefois *Grimana*, comprend une partie de l'ancien cirque de Flore. Irrégulière et sans intérêt par elle-même,

nous devions néanmoins en donner le plan et la vue, pour faire bien juger de la situation du palais et de son importance, et pour montrer combien sa masse imposante ressort au milieu des mesquines habitations qui l'entourent.

La place ne compte aucun monument, si ce n'est une assez belle fontaine désignée par le nom de *fontaine du Triton*. Nous en donnons le détail *planche* 187, et la description *page* 398.

Les jardins qui font suite au palais sont spacieux, bien dessinés, et abondamment pourvus d'eau. La partie du fond est réservée, et séparée par un mur de clôture. On y remarque particulièrement une fontaine d'une assez belle apparence et surtout très-pittoresque, située dans l'axe du palais à l'extrémité des jardins, et destinée à faire point de vue aux appartements. La décoration de cette fontaine se compose d'une statue colossale d'Apollon abritée par un pin très-beau, et qui a souvent servi d'étude aux peintres de paysage. Sur le dessin que nous en donnons ici, le point de vue est pris du Vicolo Sterrato. Dans la partie des jardins située vers la droite, on a établi un jeu de ballon public parallèlement à la rue di Porta Pia.

PLANCHE 182.

Palais Barberini; plans du rez-de-chaussée et du premier étage. Élévation principale.

Vers l'an 1624, peu après l'avénement d'Urbain VIII au pontificat, il

le cardinal camerlingue Francesco Barberini, son neveu, commença la construction de ce palais, qui ne fut achevé qu'en 1630. Les bâtiments furent élevés sur l'emplacement de l'habitation et des jardins du cardinal Carpi, devenus ensuite la propriété des ducs Sforza. Les travaux furent dirigés par trois architectes : Carlo Maderno, Francesco Borromini et Lorenzo Bernini. Sans pouvoir marquer avec précision dans quelle mesure chacun d'eux prit part aux constructions, nous espérons du moins, à l'aide d'observations suivies, donner des indications qui s'éloignent peu de la vérité. On ne doute pas que ce fut Maderno qui disposa les premiers plans, et qui dut même commencer les constructions. Mais alors il était vieux, fort occupé à la basilique de Saint-Pierre, et obligé, par suite de ses infirmités, de se faire porter en litière. Il mourut d'ailleurs peu d'années après, en 1629. Ainsi tout donne lieu de croire que sa participation aux travaux du palais Barberini fut presque nulle. Ce qui le confirme, c'est que Maderno, pendant les dernières années de sa vie, se faisait suppléer dans la surveillance des travaux qui lui étaient confiés par son parent et élève Borromini, lequel fut ainsi naturellement appelé à lui succéder. D'un autre côté, le pape favorisait tout particulièrement Bernini, et, sur ses instances, son neveu, le cardinal Francesco, l'adjoignit pour la suite des travaux à Borromini. D'abord le cardinal put croire que les deux jeunes artistes marcheraient d'accord, mais il ne tarda pas à s'apercevoir de son erreur ; car c'est de cette époque que doit dater la jalousie et la profonde inimitié de Borromini contre son rival, inimitié qui ne cessa pas d'être alimentée par les succès de Bernini. Sans doute elle ne fut pas étrangère à la fin tragique de Borromini, qui, bien des années après, se donna la mort en se perçant de son épée. Quoi qu'il en soit, le cardinal, comprenant que des volontés si divergentes porteraient un grand préjudice à ses intérêts, se détermina à faire deux parts : la partie du fond, le vestibule, la rampe douce et la façade postérieure, échurent à Borromini, qu'on reconnaît à l'incorrection des détails ; l'autre partie, où se trouve la façade principale avec les avant-corps et les

façades latérales, c'est-à-dire la majeure partie de l'édifice, fut accordée à Bernini, dont le caractère était plus liant, l'esprit plus insinuant, et qui avait les bonnes grâces de la famille Barberini. Il en fut de même des deux escaliers placés à l'entrée du vestibule : celui de droite, qui est ovale, fut confié à Borromini, et Bernini obtint celui de gauche, qui est plus vaste. Ces diverses suppositions ne sont pas arbitraires, mais raisonnées, et portent, selon nous, tout le caractère de la vérité. En effet, Borromini en exécutant l'escalier ovale dut l'éclairer par une croisée aux trois étages, et il composa la décoration de ces croisées sans s'inquiéter de ce que pouvait faire son collaborateur, qu'il voulait embarrasser ou obliger à suivre sa décoration, à lui particulière, sur toute la longueur des bâtiments. Bernini, en homme d'esprit, se contenta, pour la symétrie, de répéter, du côté gauche, les trois croisées de Borromini, et il reprit ensuite sur les avant-corps et les façades latérales son propre système de décoration. C'est ainsi que, par un trait de malice et de bon sens tout à la fois, il sut tourner contre Borromini le piége qu'il lui avait tendu, et afficher à tous les yeux l'infériorité de son rival. Qu'on cherche donc à expliquer d'une autre façon comment ces détails de croisées, d'un caractère si différent, composés d'éléments si tranchés, ont pu être ainsi entremêlés ; je doute qu'on puisse trouver une interprétation plus satisfaisante.

Arrivons maintenant à l'examen des diverses parties de l'édifice, et parlons d'abord des plans. Le palais est bâti à mi-côte, sur un terrain fouillé et déblayé de manière à obtenir l'isolement des bâtiments. Les terres, encaissées dans des murs de soutènement, sont tenues à distance, et de là il est résulté de grands avantages. L'édifice, ainsi assaini, est préservé de l'humidité ; les appartements du premier étage se trouvent de plain-pied avec les jardins, auxquels ils communiquent à l'aide de deux ponts ; une pente douce ou *gradinata*, bien étudiée, accessible aux voitures, fait arriver sans fatigue à l'étage supérieur, auquel on parvient également et à couvert, en suivant divers escaliers établis sous le vestibule principal : disposi-

tion trop peu remarquée, bien digne de l'être pourtant, qui joint à des avantages nombreux et divers, de beaux effets de perspective et de lumière.

Le plan du rez-de-chaussée se compose de deux corps de logis en saillie, réunis par un vaste bâtiment en arrière-corps, où se présente d'abord un vestibule spacieux qui se rétrécit graduellement. A l'extérieur, ce vestibule est ouvert de sept arcades, qui se réduisent successivement à cinq, puis à trois, et enfin à une seule, laquelle donne entrée à un second vestibule elliptique, à la suite duquel se trouve cette longue et belle rampe déjà mentionnée, qui forme une magnifique perspective, terminée au loin par la fontaine de l'Apollon, que ci-dessus nous avons fait connaître. En revenant sur nos pas jusqu'au premier portique de ce même vestibule, on aperçoit aux deux extrémités deux arcades symétriques précédées de quelques marches. L'une et l'autre introduisent aux deux principaux escaliers du palais, et conduisent aux appartements des divers étages. Celui de droite, qui est ovale, fait communiquer avec la bibliothèque établie au dernier étage. Cette précieuse bibliothèque, où le public est généreusement admis, est aujourd'hui composée d'environ soixante mille volumes et de dix mille manuscrits, provenant la plupart de la bibliothèque Strozzi à Florence. Elle a été formée par les soins du fondateur du palais, le cardinal Francesco Barberini.

Les appartements du premier étage sont spacieux et d'une grande magnificence. Ils sont décorés de statues antiques, et l'on y trouve une riche collection de tableaux, la plupart de l'école italienne, et des plus illustres maîtres.

Les bâtiments sont reliés aux jardins par deux ponts, dont l'un est situé derrière et dans l'axe du palais, et l'autre rattaché à la façade latérale de droite; tous les deux sont indiqués sur les plans.

La petite vue du bas de la planche est destinée à faire connaître le fond du grand vestibule, où se trouve la partie cintrée; à donner une idée de la décoration du second vestibule de forme elliptique, où l'on

distingue les rampes d'un double escalier ; enfin, à indiquer cette magnifique montée à l'extrémité de laquelle apparaît la grille qui ferme la partie réservée des jardins.

Il nous reste encore à nous prononcer sur la façade principale, dont la masse est si imposante et si accidentée. Le grand effet qu'elle produit tient d'abord au motif des deux pavillons en saillie, qui donne du mouvement et de la variété aux lignes des corniches ; puis à la surélévation de l'arrière-corps qui brise ces lignes. Celui-ci doit sans doute une partie de son importance à son étendue qui est considérable, mais elle lui vient surtout du grand parti de son ordonnance ; de ce qu'il est fortement caractérisé par sept arcades de front, répétées aux trois étages, et enrichies de colonnes et de pilastres. Quant à la décoration architectonique, elle n'est pas irréprochable. On regrette, en effet, que les détails ne répondent pas aux qualités éminentes de l'ensemble, et qu'ils manquent de fini et de goût. Toutefois on peut constater la bonne proportion des arcades et des ordres, en convenant qu'il faudrait refondre ou améliorer et les moulures et l'ornementation.

On a peu de chose à dire des croisées qui éclairent les salles des avant-corps ou des façades latérales, sinon qu'elles sont insignifiantes et sans distinction. Mais on doit signaler pour leur bizarrerie les trois croisées de l'arrière-corps qui éclairent aux trois étages l'escalier ovale. Borromini, nous l'avons déjà dit, doit être accusé de ces productions étranges qui déparent la façade ; et Bernini, pour se conformer aux exigences de la symétrie, fut obligé à les reproduire du côté opposé.

Le balcon établi au premier étage, dans l'axe du palais, est judicieusement supporté par deux colonnes en saillie qui marquent davantage le milieu de la façade. Ajoutons que les refends qui décorent la totalité du rez-de-chaussée donnent à celui-ci plus de gravité, et le rendent plus homogène.

Les lignes des avant-corps se relient convenablement avec celles du bâtiment central, à l'exception du couronnement, qui ne s'y rat-

tache par aucune ligne, et vient mourir contre les pilastres du troisième ordre, à la hauteur du centre des arcades. Ce manque de liaison, condamnable au point de vue de l'ajustement, a pourtant ce résultat de faire ici triompher davantage le bâtiment central, et trouve sa justification dans le bel effet qu'il produit. Au reste, les deux couronnements, celui de l'avant-corps comme celui de l'arrière-corps, sont parfaitement conçus, parfaitement raisonnés, leur valeur relative bien marquée, les divisions principales bien senties; mais, il faut le dire, dans l'un comme dans l'autre les détails manquent de correction.

La lanterne qui s'élève au-dessus de la toiture ajoute du pittoresque à la silhouette générale.

PLANCHE 183.

Palais Barberini; détails de la partie centrale des plans du rez-de-chaussée et du premier étage.

II, 8. La partie centrale du plan du palais Barberini, si admirablement étudiée, est ici reproduite sur une grande échelle, afin qu'on puisse mieux juger, non-seulement l'ordonnance générale de cette belle composition, mais jusqu'aux moindres détails. Il faut considérer ce vaste et beau vestibule, qui se rétrécit graduellement et d'une façon si ingénieuse; le petit vestibule elliptique avec son double escalier, qui abrége l'arrivée au premier étage et vous dispense de suivre la pente douce; puis, revenant sur ses pas, il faut examiner avec soin ces deux grands escaliers qui se présentent noblement aux deux extrémités de la première travée du vestibule. L'entrée de ces deux escaliers est entièrement semblable, leur débouché absolument le même, quoique très-différents l'un de l'autre pour la forme comme pour l'allure. Celui de droite, exécuté par Borromini, est en spirale, et d'une disposition élégante; celui de gauche, qui est l'œuvre de Bernini, a plus d'étendue et est d'un plus noble aspect. La cage de celui-ci se régularise et s'amoindrit au premier étage, et devient carrée; tous les deux tirent leur jour,

soit de petites cours placées au centre, soit de croisées ouvertes à l'extérieur. Ils donnent accès à deux pièces semblables, symétriquement placées, qui communiquent au grand salon. Cette immense salle, la plus importante de toutes, est située dans l'axe du palais ; elle est aussi ouverte sur la cour, et a un balcon à son usage. Elle sert de débouché à plusieurs appartements, et est précédée de trois antichambres ou vestibules, soit du côté de la cour, soit du côté du jardin ; enfin elle est desservie directement par deux beaux escaliers, sans compter la belle rampe et les escaliers du côté du jardin. Où trouver ailleurs une disposition aussi admirable, des combinaisons étudiées avec tant de prévoyance et de réflexion, en un mot, un résultat qui ait cette grandeur et cet éclat ? Nous engageons le lecteur à s'y arrêter longtemps, à bien se rendre compte de la manière dont les plans du rez-de-chaussée et du premier étage se combinent et se pénètrent, et il reconnaîtra qu'il n'y a rien d'exagéré dans nos appréciations.

D'après la notice historique que nous avons donnée, les plans du palais seraient une œuvre collective, qui dans cette condition défavorable a cependant réussi. Pour la villa di papa Giulio, et dans des conditions analogues, un résultat brillant a de même été obtenu. Voilà bien deux exemples de succès, mais ils sont rares. Tant qu'il ne s'agit que de disposer un plan, c'est-à-dire d'accomplir une œuvre de raison, les collaborateurs peuvent s'entendre ; chacun peut faire écouter ses observations ou apporter une amélioration partielle à l'ensemble : mais dès que la partie artistique apparaît, sitôt qu'elle est discutée, l'accord cesse, et vous ne pouvez plus obtenir d'une réunion semblable qu'un résultat bâtard, sans verve, incolore et disparate ; et c'est aussi ce qui est arrivé pour le palais Barberini.

On remarquera, dans le vestibule elliptique du premier étage, les deux petits escaliers obliques G, G′ servant à monter aux deux balcons H, H′ de la façade sur le jardin. Ces deux escaliers, peu recommandables du reste sous le rapport de l'ajustement, étaient d'une nécessité absolue, afin que les deux escaliers F, F′, qui partent du rez-

de-chaussée, eussent une échappée suffisante pour aboutir sous ces mêmes balcons.

Le grand salon a $24^{m},69$ de long sur $14^{m},40$ de large. La voûte en a été peinte par Pierre de Cortone, dont elle est l'ouvrage capital. Cette immense fresque, qui représente le triomphe de la Gloire sous les attributs de la famille Barberini, est une production remarquable par la verve de sa composition, le beau caractère des figures, l'éclat de la couleur et l'intelligence du clair-obscur. Les stucs y sont également d'une belle exécution. Nous ne pouvons nous dispenser de mentionner un lion antique et de grandeur naturelle qui décore l'escalier principal. Ce bas-relief renommé est encastré dans le mur à la hauteur du second palier.

PLANCHE 184.

Palais Barberini; escalier ovale.

L'escalier en spirale, exécuté par Bramante au Vatican, semble avoir excité chez les architectes de Rome le désir de le surpasser. Environ quarante ans après sa construction, Vignole fait au château de Caprarola une première tentative d'imitation. Dans cet escalier, d'une noble apparence, il ne fait usage que d'un seul ordre, de l'ordre dorique accouplé et portant triglyphes; ensemble et détails, tout y est parfaitement étudié. L'ordre ionique qu'on voit au sommet n'appartient plus, à vrai dire, à l'escalier. Il est placé au-dessus, mais sur la paroi du mur d'enceinte, et il y figure comme une décoration indépendante de la première. L'escalier de Bramante a moins de grandeur et de correction, mais son allure est plus franche et plus originale. On peut y blâmer cette succession de tous les ordres supportant un entablement invariable; mais néanmoins il plaît davantage par une apparence de simplicité, et par une plus grande variété. Vignole, en élevant son ordre sur un piédestal, a produit sans doute un ajustement parfaitement motivé; mais il a enlevé à son ensemble l'élégance et la légèreté qui font le charme de l'escalier de Bramante et qui le caractérisent.

Au commencement du XVII^e^ siècle, Martino Lunghi construisit aussi au palais Borghèse un escalier ovale, dans le système de celui de Vignole, mais qui lui est inférieur pour la correction et l'ajustement. Enfin Borromini, peu d'années après, vers 1626, exécuta au palais Barberini l'escalier dont nous avons à parler, et qui fait le sujet de cette planche. Pour la forme, qui est ovale, il ressemble à celui de Lunghi; mais dans tout le reste il a une grande analogie avec celui de Vignole. Borromini, ainsi que Vignole, n'a admis qu'un seul ordre, l'ordre dorique : comme lui, il a accouplé les colonnes, et les a placées sur des piédestaux qui comprennent une balustrade; mais il a supprimé les triglyphes, peut-être pour éviter les difficultés de leur arrangement.

Que Vignole, ne pouvant faire varier l'entablement de son escalier, ait renoncé à faire varier l'ordre qui le supporte, et qu'en cela il se soit montré plus logicien que Bramante, on n'en sera pas surpris de la part d'un artiste aussi calme et aussi sage; mais on s'étonne de trouver ce même esprit de réflexion et de sagesse chez Borromini, qui ne visait qu'à l'exagération, et ne recherchait que les détails bizarres. Il est vrai qu'alors il était jeune, que son goût était moins perverti, et qu'enfin ses extravagances n'avaient pas encore été consacrées ou encouragées par ces applaudissements funestes qui plus tard ont perdu ce novateur.

Louons donc Borromini du parti général qu'il a suivi, de la simplicité de son ordonnance et même de ses détails; chose rare et tout exceptionnelle chez lui. Donnons-lui volontiers des éloges pour avoir su ménager divers paliers qui n'existent pas, nous le croyons, dans l'escalier du château de Caprarola. Et ceci n'était point une minime difficulté, car il fallait calculer le parcours d'un palier à l'autre pour conserver partout une hauteur moyenne à la balustrade, variant sans cesse de hauteur. Cette balustrade étant assujettie au cours régulier de l'ordre, on ne pouvait alors agir que sur l'épaisseur des voûtes et la hauteur des marches. C'est aussi ce qu'a pratiqué Borromini; et dans

la solution du problème, disons qu'il a fait preuve d'autant d'habileté que de savoir. Son escalier n'a pas grand éclat, mais il plaît et on le cite : mieux on l'étudie, et plus on l'apprécie.

Pour faciliter l'étude de cet intéressant escalier, pour n'en laisser aucune partie inintelligible, nous donnons ici trois plans : l'un pris dans les souterrains et à sa naissance, l'autre à la hauteur du rez-de-chaussée, et enfin le troisième au sommet. Nous y joignons trois coupes : deux sont faites sur le grand axe, l'une en suivant la ligne directe ABDE, et l'autre la ligne brisée ABCDE, en passant au milieu des marches, afin de faire connaître la disposition de celles-ci, l'épaisseur de la voûte, ainsi que les corniches de l'intérieur et de l'extérieur ; enfin, la troisième coupe MCDFN, sur le petit axe, est destinée à éclairer quelques points qui auraient pu encore rester indécis. Les deux premières coupes ont été prolongées aux divers étages sur une partie des antichambres, et l'on y retrouve les arcades de la façade vues de l'intérieur des appartements.

PLANCHE 185.

Palais Barberini ; détails de l'escalier ovale.

II, 8. Ces deux tranches, qui comprennent une révolution complète de l'escalier et sous deux aspects différents, ne sont que la reproduction d'une partie des deux principales coupes de la planche précédente. Ils ne donnent aucun document nouveau ; mais comme l'échelle est ici beaucoup plus grande, on pourra suivre plus aisément nos observations, juger de l'ordonnance dorique et de ses combinaisons, enfin apprécier les profils des moulures et les moindres détails de construction. L'abeille qui se voit dans le gorgerin des chapiteaux est l'emblème des Barberini, et figure dans les armes de cette famille.

PLANCHE 186.

Palais Barberini; vues des diverses façades.

Les deux vues réunies sur cette planche donnent une idée assez com- II, 8.
plète de l'extérieur du palais et de ses divers aspects. Celle du bas fait connaître la façade principale et l'une des faces latérales; celle du haut, où se déploie tout entière la façade postérieure, explique parfaitement celle-ci. La première vue fait juger de l'effet monumental des avant-corps, de la grande importance et de la majesté de la partie centrale, enfin de toute l'étendue des faces latérales, et conséquemment de la part considérable qui fut allouée à Bernini dans les constructions, part telle, que le palais entier lui est généralement attribué. L'autre vue explique comment les bâtiments du fond ont été raccordés avec les constructions nouvelles. Il y a tant d'irrégularité dans cette façade postérieure, qu'on doit croire qu'une partie appartient aux constructions primitives, et qu'elle remonte aux temps des Sforza. La partie centrale, si élevée et si compliquée, serait donc de cette première époque, tandis que les parties qui s'y rattachent immédiatement, où l'on voit des croisées si étranges, seraient de la main de Borromini. Le pavillon en saillie situé à l'extrême gauche, qu'on reconnaît pour être le retour de la façade latérale, marque la limite des constructions de Bernini, et le raccord de celles-ci avec les anciens bâtiments.

On peut se rendre compte, toujours d'après cette même vue, de la disposition de la *gradinata* ou rampe douce, qui permet d'arriver en voiture aux appartements du premier étage, et l'on s'explique comment les deux escaliers du vestibule venant du rez-de-chaussée échappent sous les balcons m et m'. On y reconnaît les deux ponts qui rattachent le palais aux jardins; mais celui qui aboutit à la façade latérale se distingue mieux sur la vue inférieure. Pour ce pont, Bernini a supposé qu'une des arches était brisée, afin de figurer une ruine. Je ne sais si cette idée puérile trouvera beaucoup d'approbateurs.

Les princes de Palestrine, de la maison Barberini, sont encore aujourd'hui propriétaires de ce palais et de ses vastes dépendances.

PLANCHE 187.

Vue de la fontaine du Triton, piazza Barberina.

IX. La fontaine du Triton, dont nous donnons le plan et la vue, est l'œuvre de Lorenzo Bernini; elle n'est pas sans mérite, et l'idée en est ingénieuse. Le motif se compose d'un groupe de quatre dauphins adossés, portant les armes d'Urbain VIII et les clefs pontificales, et au-dessus une coquille ouverte, d'où sort un Triton qui jette de l'eau à une grande hauteur, à l'aide d'une conque. Ce petit monument, dont la silhouette est contournée, porte le caractère capricieux de son époque, et, par là, il perd une partie de son prix. Cette fontaine est aujourd'hui fort dégradée, et la plupart des détails, émoussés par la chute des eaux, ont même complétement disparu.

Fontaine des Tortues, place delle Tartarughe.

XI. La fontaine des Tortues (delle Tartarughe), qui a donné son nom à la place dont elle est l'ornement, a été élevée, en 1585, par Giacomo della Porta. Elle se compose d'une vasque supportée par un pied en forme de balustre, autour duquel sont disposées quatre figures de jeunes gens, exécutées en bronze. Chacune de ces figures soutient avec la main une tortue posée sur le bord de la vasque, et presse avec le pied la tête d'un dauphin qui verse de l'eau dans une coquille, d'où elle se répand dans le grand bassin. Cette disposition pyramidale, un peu confuse et maniérée, n'est pas d'un effet satisfaisant.

Les figures, qui ont été modelées par le sculpteur florentin Taddeo Landini, ont du mérite et sont exécutées en bronze. En 1661, cette fontaine fut restaurée par les soins d'Alexandre VII.

PLANCHE 188.

Église S. M. sopra Minerva.

Depuis longtemps les religieuses grecques de Saint-Basile possédaient IX, 2.
dans ce lieu une petite église, laquelle, en 1370, sous Grégoire XI, fut cédée, par la magistrature de Rome, aux moines de l'ordre des dominicains. Ceux-ci songèrent bientôt à rebâtir leur église. Grâce aux largesses de grands personnages et à la générosité de familles opulentes, l'édifice fut reconstruit sur des proportions considérables. Le chœur fut élevé par les Savelli; le grand arc, au-dessus du maître-autel, avec ses pilastres, par les Gaetani; la grande nef du milieu, par le cardinal espagnol Torrecremata; la nef transversale et les petites nefs, par divers personnages; la façade, par François Orsini; et enfin la grande porte d'entrée fut décorée par le cardinal Capranica. Environ un siècle et demi après, la grande tribune menaçant ruine, la famille Palombara la fit rétablir par Carlo Maderno, qui restaura à la fois le chœur; et, vers 1640, le cardinal Scipion Borghèse l'enrichit de deux orgues magnifiques.

On ignore le nom de l'architecte de cette église, qui fut commencée vers la fin du XIV^e^ siècle, et qui porte sensiblement le caractère de cette époque. Les arcs ont tous la forme ogivale, et ne sont ornés ni d'archivoltes ni de moulures. Les voûtes, qui prennent naissance au-dessus des colonnes grêles et engagées de la grande nef, ont seules des nervures: simples et grandioses comme les voûtes antiques, elles rappellent surtout celles des salles de thermes de l'ancienne Rome.

Le nom de S. M. *sopra Minerva*, que porte cette église, lui vient de ce qu'elle est bâtie sur l'emplacement d'un temple antique dédié à Minerve par le grand Pompée, en reconnaissance des éclatantes victoires remportées par lui en Orient, et de ses vastes conquêtes. Les ruines de ce temple se voyaient encore au XVII^e^ siècle dans les jardins du couvent; aujourd'hui mêlées aux constructions nouvelles, la plupart ont entièrement disparu.

L'église est une des plus riches en monuments d'art qu'il y ait à Rome. Elle possède un grand nombre de tombeaux d'un goût exquis, parmi lesquels nous avons fait un choix que nous présenterons à nos lecteurs. Elle est en outre ornée de belles statues et de peintures, dont plusieurs sont l'œuvre d'anciens maîtres.

Le couvent a été agrandi et restauré d'abord, vers 1650, par les soins du cardinal Antonio Barberini, et ensuite par le père Cloche, dominicain français et général de l'ordre. Dans ce couvent est établie une bibliothèque considérable, composée de cent vingt mille volumes, et appelée *Casanatense*, du nom du cardinal napolitain Casanata, qui l'a fondée. Les bâtiments de cette bibliothèque ont été élevés sur les plans de Carlo Fontana.

La grande et belle porte de la façade de l'église S. M. sopra Minerva, représentée à côté du plan de celle-ci, est à remarquer pour la belle proportion de son ensemble, le goût délicat de ses détails, et enfin pour son exécution, d'une extrême finesse. Elle a dans le profil et l'ornementation un tel rapport avec d'autres portes de Baccio Pintelli, que nous n'avons pas hésité à l'attribuer à ce maître.

PLANCHE 189.

Loge dans la cour du palais Vidman.

II, 59. Cette double loge, et l'étage de mezzanines qui vient au-dessus, forment un petit ensemble d'un caractère d'architecture très-ferme. Les arcades et les colonnes sont courtes, mais le rapport en est raisonné et bien senti. Du reste, aucun trait saillant n'est à signaler dans la composition générale.

Plan du palais Cellesi.

IV, 52. Une petite cour assez gracieuse, un escalier qui se présente avantageusement, et quelques bonnes dispositions, c'est là tout ce qu'il faut chercher dans ce plan.

Plan d'une maison, via di S. M. in Via.

Plusieurs parties de ce plan ont une certaine originalité de disposition. Ces motifs, mieux étudiés et appliqués avec à-propos, pourraient, dans des mains habiles, acquérir une grande valeur. II, 1.

Élévation d'une maison, piazza dell' Avila.

L'inscription VNDE EO OMNIA, gravée sur la frise de la porte de cette maison, semble indiquer qu'ici était la demeure d'un sage. L'architecte, en donnant à son habitation un caractère très-prononcé de simplicité, d'élégance et de naïveté, semble n'avoir pas voulu s'écarter de la devise du propriétaire. V, 35.

Ce petit édifice est une production de la belle époque, et doit dater du règne de Jules II. Aujourd'hui il est fort dégradé, et même, quand je l'ai dessiné, il avait déjà subi les mutilations d'une restauration aussi maladroite que discordante.

PLANCHE 190.

Tombeau de Francesco Tornabono, dans l'église S. M. sopra Minerva.

François Tornabono, suivant l'inscription du tombeau, était un noble florentin, ami de Sixte IV, et chéri de tout le monde. Nous savons, d'autre part, que c'était un riche négociant allié aux Médicis. Cette parenté est confirmée par les fleurs de lis qui figurent ici dans ses armes. IX, 8

Le tombeau est situé près de la porte de l'église, dans la petite nef à gauche, et appliqué sur le mur. Ce n'est pas le motif en lui-même qui en fait le mérite, mais il tire presque tout son prix de la finesse et du goût de ses détails. Ce qu'il faut surtout y remarquer, ce sont les ornements de la doucine du couronnement, les chapiteaux, les ara-

besques du fût des pilastres, et la délicatesse des feuilles enroulées près de l'inscription. La figure du personnage est d'une sculpture sèche et roide, mais l'expression de la tête est noble et calme. Vasari reproche au célèbre Mino da Fiesole, auteur de ce tombeau, d'avoir négligé la nature pour n'étudier que les œuvres de son maître : la conséquence de cette grande erreur aurait été d'empêcher ce statuaire de s'élever dans ses productions à toute la hauteur à laquelle il pouvait prétendre. L'opinion de Vasari nous semble complétement justifiée par l'exemple que nous avons sous les yeux.

Le tombeau est exécuté en marbre blanc, avec une rare perfection. Les parties saillantes de la sculpture et de l'ornementation étaient dorées avec à-propos, ainsi que l'attestent les traces nombreuses de dorure qu'on y remarque encore aujourd'hui.

On ne pouvait que difficilement apprécier les détails de ce tombeau, d'après l'ensemble que nous donnons, vu la petitesse de l'échelle ; aussi avons-nous reproduit, dans de plus grandes proportions, les parties les plus intéressantes : notre but a été d'en faire mieux juger les détails, et de les mettre davantage à la portée de l'étude.

Tombeau de Gio : Andrea Bocciacio, dans le cloître de S. M. della Pace.

V. 30. Ce monument a été élevé, en 1497, à la mémoire de Jean-André Bocciacio, évêque de Modène et jurisconsulte éminent. L'inscription, qu'on peut lire sur la gravure, rappelle toutes les ambassades ou missions diplomatiques dont fut chargé le défunt sous les papes Sixte IV, Innocent VIII et Alexandre VI.

Il ne reste aucune tradition au sujet de ce tombeau ; aucun nom d'artiste n'est cité. Cependant, quand on considère attentivement cette œuvre, où tout est disposé avec une raison supérieure et un goût exquis, et qu'ensuite on compare le motif, les profils et l'or-

nementation avec plusieurs détails du palais de la Chancellerie, surtout avec ceux qui sont compris dans la planche 82, on reste convaincu qu'elle doit être de la main de Bramante. Plus on multiplie les observations, et moins on en doute. On sait que, vers la même époque, Bramante fut chargé d'élever le cloître sous lequel est placé le tombeau ici mentionné; et cette coïncidence ajouterait une nouvelle preuve à celle que nous avons déduite de l'analogie artistique.

Le motif de cet élégant monument se compose d'une ordonnance complète et parfaitement étudiée. Rien ne manque au pilastre, il a son entablement et son soubassement; et tout cet ensemble, adossé et relié au mur, est encore supporté par trois consoles placées avec beaucoup d'à-propos. Une grâce infinie est répandue sur les moindres parties de cette œuvre élégante, dont on ne peut s'empêcher d'admirer la finesse des détails, aussi bien que la touche légère et facile de l'exécution. Les armes du défunt, et les attributs de sa qualité d'évêque, la mitre et la crosse, ont été suspendus sur le soubassement, conservé lisse, pour donner à ces sculptures plus de relief et de valeur.

Le personnage représenté avec ses habits épiscopaux est lui-même placé sur un lit de repos, dont les draperies sont fort bien ordonnées. La tête du prélat respire le calme et la sérénité du juste.

Pour mieux juger des détails et surtout des profils du tombeau, on peut recourir aux fragments compris dans la même planche, et présentés sur une échelle double.

Tombeau sans désignation, dans l'église S. M. del Popolo.

Ce monument est isolé, et placé dans la troisième chapelle à droite en entrant; il est exécuté en bronze. On ignore aujourd'hui le nom du personnage pour lequel il a été élevé, et les traits de son visage ne le font même plus reconnaître. La mitre et les habits qu'il porte indiquent seuls que le défunt était évêque. La figure est posée sur le sarcophage comme au jour des funérailles. La forme, les profils et les

ajustements de celui-ci sont d'un beau style : l'attitude du corps est calme, et la tête grave et sereine. Sans préciser l'époque, on peut affirmer que le monument appartient aux temps compris entre Sixte IV et Jules II, c'est-à-dire que son exécution date de la fin du xv^e^ siècle, ou du commencement du siècle suivant.

PLANCHE 191.

Palais Fonseca, piazza della Minerva.

IX, 19. Nous allons parler d'abord des quatre petits plans de palais groupés autour du grand plan du palais Corsini, pour n'avoir pas à interrompre les renseignements que nous donnons sur ce dernier édifice, et qui seront complétés par la notice de la planche suivante.

Le plan du palais Fonseca n'a de remarquable que les deux portiques qui décorent sa cour, et l'ajustement bien étudié de son escalier.

Palais Bonadies, piazza di Pasquino.

VI, 18. L'élégant portique et la disposition de l'escalier est tout ce que nous pouvons recommander dans ce palais.

Palais Magnani, via di Campo Marzo.

III, 10. La combinaison et l'accouplement des colonnes du portique est le seul motif qui donne du prix à ce palais.

Palais Gamberrucci, piazza d'Ara-Celi.

X, 7. Il y a quelques bons ajustements dans la distribution de ce plan. La forme de la cour, sa fontaine, et quelques décorations, donnent à ce petit ensemble un aspect des plus agréables.

Palais Corsini, via della Longara; plan général des bâtiments et d'une partie des jardins.

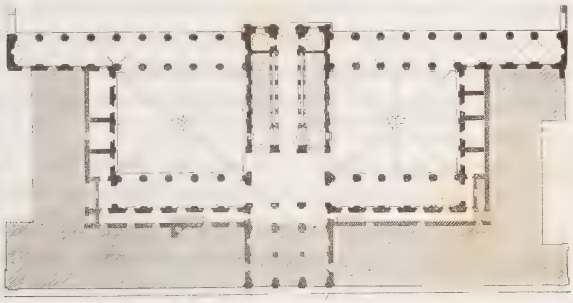
Ce palais, situé au pied du Janicule, sur la rue della Longara, et en face de la Farnesina, appartenait jadis aux Riari, neveux de Sixte IV. Il fut habité par Christine, reine de Suède, qui le rendit célèbre. Cette princesse aimait à y réunir une société choisie, et surtout des gens de lettres; elle y mourut en 1689. Enfin, vers 1732, le palais fut acheté par le cardinal Neri-Corsini, neveu de Clément XII, qui le fit restaurer et considérablement agrandir par l'architecte Ferdinando Fuga. Ses dépendances sont très-étendues; au delà des parterres, les jardins et les bois s'élèvent en gradins presque au sommet du Janicule. XIII, 15.

Le palais possède, dans les appartements du premier étage, une très-belle galerie de tableaux de diverses écoles, et une bibliothèque formée par le même cardinal Neri-Corsini, assisté de monsignor Bottari, connu par son édition de Vasari et les lettres qu'il a publiées sur la peinture. La richesse de cette bibliothèque consiste surtout en éditions rares et en manuscrits; mais ce qu'elle contient de plus précieux est une collection d'estampes, la plus nombreuse qu'il y ait en Italie, et dont le prix est surtout dans le choix et la rareté des gravures.

Il y a, dans la disposition générale du plan, de grandes beautés, de vraies magnificences. Si quelques parties n'ont pas atteint tout le développement qu'on eût désiré, et semblent tronquées, cela tient, il ne faut pas l'oublier, à ce que l'architecte, chargé d'une restauration, ne pouvait s'étendre à son gré, obligé qu'il était à utiliser une partie du vieux palais des Riari, et à fondre les anciennes constructions dans les nouvelles. Il imagina donc de constituer une partie centrale, et, pour l'accuser davantage et la rendre tout à fait dominante, il la porta en saillie, de telle sorte que les anciens bâtiments sont comme une annexe de cette partie centrale, et lui semblent subordonnés. C'est à

cela que les constructions neuves peuvent se reconnaître aisément. Ces dernières se composent du grand vestibule, du somptueux escalier, des deux petites cours, enfin des portiques et de quelques pièces attenantes; tandis que la plupart des autres bâtiments, avec leurs distributions, forment la partie ancienne, qui a été rattachée à la partie moderne et centrale par des communications habilement ménagées. En réunissant des éléments épars pour en faire un tout complet et parfaitement ordonné, Fuga a su obtenir une disposition qui peut passer pour un trait de génie, et qui lui fait grand honneur. Il est vraisemblable que la portion du vestibule du côté de l'entrée, dont le motif est indécis, et qui manque d'étude, appartenait au vieux palais, ainsi que les deux corridors étroits, devenus inutiles par l'adjonction des nouveaux portiques. Selon toute probabilité, les constructions neuves commencent au vestibule proprement dit, c'est-à-dire à ce grand espace vide qui précède l'escalier, et où semblent concourir toutes les communications. C'est à ce point surtout qu'il convient de se placer pour jouir d'un grand effet : c'est de là que le plan se déroule tout entier et avec clarté à votre intelligence. Vous voyez de chaque côté, soit à droite, soit à gauche, d'abord les portiques de communication, puis les deux larges arcades qui donnent entrée aux cours latérales, et, à l'extrémité de celles-ci, d'autres portiques à jour. Devant vous se présentent le passage à la grande cour et aux jardins, enfin ces deux magnifiques rampes d'escalier qui mènent aux appartements du premier étage. Tout cet ensemble compose un spectacle des plus attrayants par la multitude des objets qu'on découvre, par la variété des effets de lumière, par l'éclat de la verdure et de ses mille nuances, mêlées à la gravité de l'architecture, enfin par les points de vue lointains. Dans tout le reste il ne faut plus chercher qu'une distribution simple, qui ne vise qu'à l'utile, où l'on ne retrouve plus aucun effort, aucune aspiration vers l'effet artistique. Pour que le lecteur soit mieux en état de juger du mérite de la restauration de Fuga, nous avons, dans le plan ci-dessous, détaché les constructions nou-

velles des anciennes, en détaillant les premières, tandis que les autres ne sont indiquées qu'en masse et seulement par une teinte grise. Fuga, sans aucun doute, eut encore bien des reprises, bien des mo-



difications à faire dans les vieux bâtiments, dont il a même renouvelé intégralement les façades.

On a pu blâmer l'architecte d'avoir placé le grand escalier de manière à obstruer les portiques du fond et à supprimer la communication d'un portique à l'autre. Certes cette suppression est regrettable, et pouvait être évitée ; mais il faut savoir à quel prix on eût obtenu cette circulation, et si on n'eût pas détruit la simplicité de l'escalier et la belle ordonnance qui règne à tous les étages. (*Voyez* pl. 192). On pouvait encore modifier dans le plan divers autres ajustements qui l'auraient rendu plus régulier, plus académique ; mais pour des avantages contestables on s'exposait à enlever aux distributions actuelles leur commodité, et à n'ajouter que du superflu, sans apporter d'améliorations réelles.

La coupe du haut de la planche donne une idée de la décoration du vestibule et de l'ajustement de l'escalier, dont les rampes sont indiquées par des lignes ponctuées. Cette décoration peu satisfaisante, d'ailleurs fort simple, et qui n'offre nulle part la moindre trace de style et de goût, a néanmoins un caractère de magnificence. La façade extérieure, qui est conçue dans les mêmes errements, ne méritait à au-

cun titre d'être représentée, et c'est pourquoi elle n'est pas mentionnée sur nos gravures.

Milizia rapporte que de son temps un portique du palais Corsini nouvellement construit s'était écroulé subitement. Suivant lui, la voûte, qu'on avait négligé de couvrir, avait été détrempée par les pluies, et le poids considérable qui en était résulté avait causé l'accident. Il cite cet exemple comme une faute, et un manque de précaution qu'il faut avoir soin d'éviter.

Vu leur étendue considérable, nous n'avons pu joindre à la suite du plan la description graphique des jardins : disons du moins que leur situation sur le penchant du Janicule leur donne un charme infini. De là Rome vous apparaît sous mille aspects variés, et le tableau change selon la hauteur où vous vous placez. Ces jardins sont un agrément inappréciable pour le palais. A proximité de celui-ci se trouvent des parterres d'un dessin élégant, et au delà des bois, des bosquets, qui se développent et s'étendent au loin, et qui forment pour les appartements un vaste et délicieux amphithéâtre de verdure, d'où s'échappent et brillent d'un vif éclat les eaux jaillissantes des cascades.

PLANCHE 192.

Palais Corsini; détail des plans et vue de l'escalier.

XIII. 15 La partie centrale du palais, qui comprend le vestibule et le grand escalier, est celle qui, dans l'édifice, a le plus d'importance et de mérite. Pour la faire connaître plus amplement, nous avons jugé à propos d'en grandir l'échelle, ce qui permettra d'apprécier les moindres détails et jusqu'aux compartiments des voûtes. A côté de ce fragment du plan du rez-de-chaussée, nous avons mis en regard le fragment correspondant pris à la hauteur du premier étage, afin de montrer la suite de l'escalier et une partie de la distribution des appartements.

Dans la notice de la planche précédente, nous avons décrit l'effet

resplendissant du vestibule, de l'escalier et des petites cours latérales. Ici, d'après la vue que nous donnons, on reconnaîtra l'exactitude de nos descriptions ; mais sur le dessin les objets n'y sont représentés que sous un seul aspect, tandis que les points de vue peuvent varier à l'infini pour celui qui est libre de se mouvoir dans le vestibule ; il peut y jouir d'effets toujours nouveaux, auxquels la lumière, les ombres et la couleur ajoutent naturellement un charme que nos gravures au trait ne peuvent malheureusement pas exprimer.

PLANCHE 193.

Porte d'entrée du cloître de S. M. della Pace.

Nous donnons ici la porte d'entrée extérieure du cloître de S. M. della Pace, dont le plan, les coupes et les détails sont représentés sur les planches 64, 65 et 66. Cette porte est d'une belle proportion ; elle est empreinte d'un caractère de fermeté qu'elle doit surtout à l'ampleur de son chambranle. L'ornementation, qui est distribuée sur les moulures avec une extrême réserve, a beaucoup de finesse dans l'exécution. Sa construction ne peut être attribuée qu'à Bramante, qui fut, comme on sait, l'architecte du cloître. Sur cette porte, comme dans le cloître, on remarque les armes du fondateur, ou des inscriptions qui le mentionnent ; et c'est à ce titre que le nom d'*Olivier Carrapha*, cardinal napolitain et évêque d'Ostie, se lit ici sur la frise. V. 40.

La Madone, peinture à fresque placée dans le cintre au-dessus de la porte, est aujourd'hui en grande partie effacée ; elle rappelle à beaucoup d'égards la manière un peu sèche de Bramante, qui exerça longtemps les deux arts, et qui signait même un plan de Saint-Pierre du titre d'architecte et de peintre : *Bramante Arch:* & *Pit:*

Nous n'avons toutefois aucun document qui atteste que cette peinture est de la main de Bramante ; notre but, en donnant cette simple indication, a été de provoquer l'examen, qui maintenant n'est peut-être plus possible.

Monuments servant de fonts baptismaux, ou à déposer l'huile sainte.

IV. Ces deux petits monuments sont placés sur les pans coupés de la première chapelle à gauche, dans l'église de S. M. del Popolo, et disposés symétriquement de manière à faire pendants. Il n'y a entre l'un et l'autre que des différences peu marquées, et qu'on retrouve seulement sur quelques parties de l'ornementation et dans les statues.

La forme de ces monuments, fort en usage au xv^e^ siècle, a beaucoup varié. Il faut reconnaître que la figure d'armoire ou de buffet de marbre donnée à ceux-ci était peut-être celle qui, en les assimilant au meuble, pouvait le mieux exprimer leur destination.

Le motif des petits pilastres cannelés qui accompagnent les figures peut sembler une réminiscence de l'antique. Ce motif, en effet, rappelle les bas-reliefs qu'on voit sur les sarcophages, où souvent les personnages sont comme encadrés dans des arcades supportées par de petites colonnes.

La sculpture d'ornement est ici exécutée avec délicatesse, et les chapiteaux comme les arabesques sont étudiés avec goût. On s'aperçoit que plusieurs parties de ces ornements, celles qu'on voit au-dessous des pilastres cannelés et sur la face des piédestaux, sont des fragments d'arabesques qu'on a voulu utiliser, et qu'on a coupés, en s'inquiétant plutôt de la mesure que de la correction de l'ajustement.

Les figures du Christ et des saints qui l'accompagnent sont d'un haut style; leur attitude est noble et grave. Les auréoles et quelques autres détails de ces figures sont dorés.

Il n'y a dans ces monuments d'autres parties ouvrantes que les deux panneaux lisses qu'on voit au centre sous les inscriptions.

PLANCHE 194.

Candélabres de l'église S. Andrea della Valle.

L'église S. Andrea della Valle est décorée de quatre grands et riches candélabres de bronze : deux sont placés dans le chœur, et les deux autres dans la chapelle Strozzi, qui se trouve la seconde à droite en entrant dans l'église. VIII, 34.

Les candélabres du chœur portent les armes du cardinal Alexandre Peretti Montalto, neveu de Sixte V, qui fit continuer par Carlo Maderno les travaux de ladite église Saint-André ; et cette circonstance ferait croire qu'ils furent exécutés sur les dessins du même architecte. Au reste, la forme de ces monuments n'est pas irréprochable ; le profil en est mou, et l'ornement est entaché de quelques incorrections ; la base est lourde, et surchargée d'ajustements qui pourraient être simplifiés et même purifiés.

Les autres candélabres furent composés pour l'ameublement d'une chapelle où dominent le marbre noir et les objets de bronze que la famille Strozzi, de Florence, fit exécuter par Michel-Ange dans la même église. Dans la chapelle les candélabres sont de bronze comme ceux du chœur, et contrastent avec ces derniers par leur forme anguleuse et la sécheresse de la ciselure ; mais ils l'emportent de beaucoup sur eux par le goût des ajustements et l'exacte proportion de la base, sur laquelle ils se trouvent parfaitement assis.

On remarque entre ces mêmes candélabres et celui que Michel-Ange composa pour une chapelle du Vatican, en concurrence avec Raphaël, une analogie si frappante dans plusieurs parties, que cette coïncidence donne une nouvelle preuve que ceux de la chapelle Strozzi sont également l'œuvre du premier artiste.

Ornements des panneaux d'un tombeau de l'église S. M. del Popolo.

IV, 4. Les instruments de la passion, la croix, les tenailles, le marteau, la couronne d'épines, les clous, la lance et l'éponge, nous ont semblé parfaitement ajustés sur ce tombeau, et mériter d'être reproduits. Quelques arrangements ingénieux se font aussi remarquer dans le panneau du milieu. Le monument dont ces détails font partie est placé dans la nef transversale de S. M. del Popolo.

Bénitier dans l'église S. M. sopra Minerva.

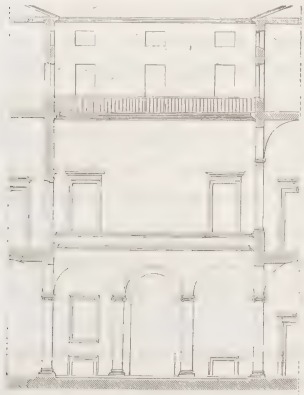
IV, 8. Le motif de ce bénitier n'a aucune originalité, l'ornementation de la coupe est même lourde, la pose et les formes de l'enfant ne sont certes pas irréprochables; et cependant on ne peut s'empêcher de trouver un certain charme dans l'ensemble. A notre avis, c'est dans la proportion générale, qui est heureuse, plutôt que dans les détails, qu'il faut chercher la raison du bon effet de ce petit monument.

PLANCHE 195.

Palais Sora; plan et élévation.

VI, 15. Ce palais, bâti en 1505 pour l'habitation du cardinal Niccolo Fieschi, de la famille des comtes de Lavagna, devint ensuite la propriété des Savelli, et enfin des Buoncompagni, ducs de Sora et princes de Piombino. En 1831, il servait de caserne d'infanterie, et nous l'avons retrouvé en 1845 envahi par des ouvriers travaillant à une restauration complète. La façade principale était étayée, et de nombreuses lézardes dénotaient l'urgence d'une reprise générale. Déjà des changements, peu motivés selon nous, avaient été opérés dans la décoration des appartements, et les colonnes du portique de la cour avaient même été remplacées par des peids-droits. La restauration avait alors fait dis-

paraître bien des détails curieux, et quelques plafonds semblaient seuls



devoir être épargnés. Pour ne pas laisser s'effacer complétement le souvenir de l'ancienne cour, nous donnons ci-contre un croquis de l'état primitif des bâtiments intérieurs, avant que les derniers travaux fussent venus en dénaturer les dispositions. C'est pour un motif semblable que nous reproduisons plusieurs inscriptions que nous avons copiées, et qui peut-être n'existent plus aujourd'hui. Trois étaient gravées sur la frise de diverses portes du premier étage, tandis que la quatrième et dernière figurait sur la frise d'une cheminée :

NICOLAVS ETERES DE FLISCO LAVANIE COM.

N. CAR. DE FLISCO

VRBANVS DE FLISCO LAVANIE COMES

GVIDO MARCHIO DE VAINIS

Ces inscriptions ont un véritable intérêt historique, puisqu'elles confirment l'origine de l'édifice. L'architecture de ce palais est généralement attribuée à Bramante : mais à Rome la célébrité de cet architecte est telle, qu'on le désigne souvent, et sans le moindre fondement, comme auteur de monuments auxquels il ne peut avoir pris aucune part. Il faut donc se défier de cette popularité, en convenant toutefois qu'il y a lieu de faire ici des rapprochements entre le palais Sora et celui de la chancellerie, du moins quant à l'ordonnance générale. L'analogie existe pour les avant-corps peu saillants des extrémités de la façade ; elle se retrouve dans les croisées du rez-de-chaussée et du premier étage, qui dans les deux palais sont cintrées, et enfin dans la disposition du portique de la cour. D'autres rapports peu-

vent encore être signalés entre les ordres du palais Sora et ceux de la cour du Vatican, et de plus frappants encore entre les détails de ce même palais Sora et ceux du palais Giraud. Mais comme, d'un autre côté, on ne rencontre plus ici l'exquise délicatesse du grand architecte, que tout au contraire on remarque des négligences sans nombre dans l'étude des détails, et des différences très-prononcées entre les profils des deux monuments, le doute vient à l'esprit, et l'on ne saurait se prononcer d'une manière absolue. Nous trouvons néanmoins assez d'éléments de ressemblance pour nous décider en faveur de la tradition, mais en y mettant toutefois cette restriction : que Bramante, comme il l'a fait si souvent, a pu composer les dessins, et cependant rester étranger à l'exécution.

Le plan ne présente dans la distribution aucune originalité ni rien de caractéristique. Il est disposé avec assez de régularité, et c'est tout ce qu'on en peut dire. La façade, au contraire, se distingue par une belle masse et par une riche et noble ordonnance. Mais quand on en vient aux détails et qu'on s'y arrête, la critique peut s'y exercer longtemps. Ainsi les deux ordres du rez-de-chaussée, le grand comme le petit, portent des triglyphes trop serrés, et conséquemment des métopes beaucoup trop étroites. Le motif des corniches, qui, au rez-de-chaussée et au premier étage, remplacent les bandeaux, est certes un heureux expédient pour relier entre eux les entablements des deux avant-corps, et pour rattacher celui du rez-de-chaussée à la porte centrale; mais ces corniches eussent demandé dans la modénature des modifications mieux entendues et plus simples, enfin des profils mieux étudiés. A tous les étages les croisées sont évidemment trop rapprochées et les frontons trop élevés. Ajoutons que l'exécution générale des détails, les profils, et même l'ornementation, se font remarquer par une absence absolue de finesse qui semble faire exception dans une époque où les ouvrages d'art se distinguaient surtout par ce genre de mérite.

Les deux étages supérieurs, additions malheureuses d'un temps de

décadence et de mauvais goût, sont en désaccord avec la décoration des étages inférieurs, mais leur masse ajoute cependant de la magnificence à l'ensemble. Il n'est pas douteux que leur poids a dû contribuer à ouvrir ces lézardes qui menacent de toutes parts, et qui, faisant craindre pour la durée de l'édifice, ont motivé la dernière restauration.

PLANCHE 196.

Escalier du palais Braschi; plans, coupes, et vue prise à la hauteur du deuxième étage.

Ce palais, situé à l'extrémité de la place Navona, est isolé de toutes VI. ...
parts. Il fut bâti sur l'emplacement du palais Santobuono, vers 1790, par Pie VI, pour servir d'habitation à ses neveux les ducs Braschi. L'architecte Cosimo Morelli en donna les plans. Le vieux palais qui fut démoli passait pour un des plus vastes et des plus magnifiques de la cité, et avait été construit par Antonio da Sangallo pour Antonio di Monte, cardinal de Sainte-Praxède.

A défaut d'une description que nous-même ne pouvons plus donner de l'ancien palais, nous reproduisons, en la traduisant, celle que nous a laissée Vasari : « Antonio di Monte, dit-il, cardinal di « S. Prassede, se trouvant en ce temps à Rome, voulut que le même « architecte (*Sangallo*) lui bâtît le palais où il a habité depuis, et qui « répond, dans le quartier Agonal, au lieu où se trouve la statue de « maître Pasquino. Il fit ensuite élever du côté de la place, et vers le « milieu de celle-ci, une tour qui se compose d'une belle ordonnance « de pilastres et de fenêtres depuis le premier étage jusqu'au troisième. « Cette construction fut exécutée avec élégance, et achevée sur les « dessins d'Antonio da Sangallo. »

A ces renseignements de Vasari nous pouvons ajouter quelques indications plus précises, afin de conserver du moins un souvenir assez arrêté d'une œuvre estimée, dont il ne reste plus aujourd'hui au-

cune trace. Voici donc un croquis de la façade, d'après la plus ancienne gravure que nous connaissions, celle d'Israël Silvestre, et qui nous semble le mieux donner l'idée de l'état primitif; car les gravures de Falda et de Piranesi ne représentent le vieux palais qu'après qu'on lui avait déjà fait subir de notables changements. Celui-ci fut possédé successivement par la duchesse de la Trémouille, par l'illustre famille Orsini, et enfin par les ducs Caracciolo Santobuono, dont il a longtemps porté le nom.

Le palais moderne ou Braschi a été bâti avec magnificence : les façades sont régulières, d'un aspect sévère, fortifiées au rez-de-chaussée par des bossages, mais d'une architecture monotone et sans caractère. On chercherait en vain dans l'ensemble un parti décidé, et les détails manquent de finesse et de goût. Dans cet édifice, l'escalier seul mérite qu'on y porte attention; car il produit sur tout le monde l'effet de la surprise et d'une sorte d'admiration, effet qu'on explique, et qu'il faut attribuer d'abord aux grandes proportions, à la bonne disposition de son plan, et enfin à l'éclat et à la richesse des matériaux. Les colonnes sont en granit rouge; les pilastres et les revêtements, en marbre de couleurs variées; enfin les balustrades et les marches, en marbre blanc. Quant aux voûtes, elles sont décorées d'arabesques et de peintures. Mais nous devons ajouter avec regret qu'aucun ajustement ingénieux, aucun détail marqué de sentiment et de goût, ne viennent donner du prix à toutes ces richesses. Il y a, si l'on veut, dans l'exécution, de la précision et du soin, mais aussi beaucoup de sécheresse.

La vue qui fait le sujet principal de cette planche est prise à la hau-

teur du deuxième étage ; elle fait connaître l'ordonnance générale, les rampes, la grande voûte, la lanterne, enfin toute la décoration de la partie supérieure de l'escalier. Quant aux plans et aux coupes disposés autour de la vue, ils sont destinés à compléter les renseignements qui manqueraient sur cet escalier. On pourra y recourir au besoin pour les parties qui sembleraient inintelligibles.

On remarque à l'extérieur, adossé à l'un des angles du palais, un très-beau fragment de statue antique qui représente Ménélas soutenant et défendant le corps de Patrocle. C'est à côté ou aux pieds de cette statue, très-connue sous le nom de Pasquino, qu'on affiche encore des satires qui s'adressent le plus souvent aux actes du gouvernement. L'origine de cet usage vient de ce qu'un tailleur, appelé Pasquino, raillait jadis, avec beaucoup de malice, tous ceux qui passaient devant sa boutique, située près de là. La statue de Ménélas ayant été trouvée dans les fouilles du palais, sans doute au temps de Sangallo, et placée à l'un des angles, le peuple crut y voir une résurrection, et, en souvenir du défunt, la nomma Pasquino : depuis lors tous les pamphlets affichés près d'elle furent réputés l'œuvre du caustique tailleur. Cette tolérance accordée à la critique donnait à l'autorité le moyen de juger de l'opinion publique. Une autre statue, nommée Marforio, qui est maintenant au musée du Capitole et qu'on voyait autrefois dans une rue voisine, portait souvent la réponse aux diatribes de maître Pasquino.

PLANCHE 197.

Escalier du palais Braschi ; vue prise du palier du premier étage.

L'escalier est ici présenté sous un nouvel aspect non moins pittoresque et non moins monumental. La vue suffira pour donner le détail de l'ordre et de la balustrade, et pour faire apprécier la décoration des petites voûtes suspendues au-dessus des rampes et des paliers. VI. 53

Maison via della Pace.

VI, 40. Si la composition du plan de cette maison n'a rien d'original, du moins la disposition des bâtiments et des cours est aussi bien entendue qu'elle pouvait l'être dans un espace aussi étroit.

Plan du palais Accoramboni, piazza Rusticucci.

XIV, 16 Ce palais, construit par Carlo Maderno, appartenait d'abord aux Rusticucci, dont le nom a été donné à la petite place qui précède, et qui se confond avec la grande place Saint-Pierre. Il est aujourd'hui la propriété des marquis Accoramboni.

Le plan est divisé en deux parties à peu près égales, par un portique qui traverse le palais d'une rue à l'autre. On trouve à droite un jardin entouré d'arcades, et l'escalier principal, qui est bien disposé et d'une noble apparence. Du côté gauche, les divisions multipliées indiquent assez que dans cette partie existent les appartements d'habitation. La construction ne semble pas homogène ni du même jet. On dirait que le côté droit a seul été bâti par Carlo Maderno pour l'embellissement du palais, et conséquemment qu'il est postérieur à l'autre partie de l'édifice.

Nous mentionnerons dans la petite cour une disposition assez louable. Pour faciliter les communications, on a établi aux divers étages des balcons supportés par de fortes consoles : ces balcons sont abrités par la grande saillie du toit.

Maison via di Monte Brianzo.

[illegible] Dans ce plan la loge du fond est d'un agréable aspect. La vue de la fontaine et les montagnes qu'on aperçoit au delà du Tibre contribuent à donner du charme à la cour.

PLANCHE 198.

Église del Gesù et maison professe des jésuites.

L'église du Gesù fut commencée en 1568 par le cardinal Alexandre Farnèse, sur les dessins de Giacomo Barozzi da Vignola. Deux ans après la mort de celui-ci, en 1575, l'église fut achevée par son élève Giacomo della Porta, qui construisit la façade et la coupole. En 1623, des bâtiments considérables furent annexés à l'église par le cardinal Odoardo Farnèse, et élevés, sous la direction de Girolamo Rainaldi, pour servir d'habitation ou de maison professe à la compagnie des jésuites et de résidence à leur général. Cet agrandissement entraîna la démolition de deux îlots, et par suite celle des deux petites églises S. M. della Strada et S. Andrea. IX, 3.

L'église de Vignole se fait surtout remarquer par la belle disposition de son plan. La proportion de l'ordre intérieur, celle des arcades et des voûtes, ne sont pas moins dignes d'éloges. La nef est à citer pour son extrême magnificence; les marbres précieux, les stucs, les sculptures, les peintures et les dorures y sont partout répandus à profusion. Mais rien n'égale la richesse de l'autel, dédié à saint Ignace, qu'on voit à gauche à l'extrémité de la nef transversale. En effet, les quatre colonnes qui supportent le fronton de cet autel, élevé sur les dessins du père Pozzi, jésuite, sont en lapis-lazuli, et ornées de cannelures en bronze doré; les piédestaux, l'entablement et le fronton sont en vert antique; la statue du saint, mort en 1556 et canonisé en 1622, haute de $2^{m},90$, est tout entière en argent, et dorée sur plusieurs parties; et des pierres précieuses forment les ornements des habits sacerdotaux. Le modèle de cette statue fut composé par Legros, artiste français, alors le plus célèbre des sculpteurs de Rome. Le maître-autel du fond de l'abside, élevé dans l'origine par Giacomo della Porta, a été renouvelé il y a peu d'années.

La sacristie est spacieuse, d'une belle apparence, et pourvue de

dépendances très-complètes. Ses communications avec l'église et le cloître sont combinées avec infiniment d'adresse.

Nous avons déjà fait connaître, Pl. 41, la façade de l'entrée principale du cloître. A proximité de cette entrée se trouvent le parloir et une petite cour entourée d'un portique qui introduit à l'église, à la sacristie et au cloître. Il faut l'étudier pour découvrir tout ce que cette partie du plan offre de dispositions ingénieuses et pleines de raison.

Le couvent est d'une grande étendue, et la distribution du plan parfaitement ordonnée. La circulation est partout bien établie, les communications faciles, et les entrées extérieures d'un accès commode. Dans la plupart des habitations religieuses, le cloître est entouré d'un portique qui règne sur tous les côtés; ici, au contraire, l'architecte n'a admis qu'un seul portique, servant de promenoir abrité, et donnant entrée aux grandes salles d'un usage général. Partout ailleurs des corridors intérieurs et spacieux desservent les autres salles, les escaliers et les cellules. Celles-ci sont toutes pourvues au rez-de-chaussée de petits escaliers qui aboutissent à une soupente. Enfin on ne pouvait mieux choisir la situation des deux principaux escaliers qui font arriver aux étages supérieurs, où l'on trouve une distribution analogue à celle du rez-de-chaussée, et de nombreuses cellules disposées de la même manière.

Toute la partie de l'habitation qu'on voit à droite sur le plan est consacrée aux objets de première nécessité; c'est là qu'on trouve les cuisines, les lavoirs et leurs dépendances, ainsi que la cour de service, dont on n'a pas oublié l'entrée particulière, jugée indispensable. Une vaste salle, le réfectoire, précédé d'un lave-mains, a été judicieusement installé à proximité des cuisines. Grâce à ces dispositions, toutes empreintes d'une louable prévoyance, l'intérieur du couvent a été préservé de tous les inconvénients du voisinage des salles de service.

Un beau jardin a été ménagé au centre des bâtiments; il est orné d'une fontaine jaillissante, de forme pyramidale. L'éclat et la fraîcheur de la verdure font une heureuse diversion aux lignes sévères de l'ar-

chitecture, et doivent être fort appréciés par les habitants du couvent.

Nous bornerons là ce que nous avions à dire de ce plan, qui est établi dans d'excellentes conditions. Sans doute on n'y trouve pas la régularité académique, ou l'un de ces partis saisissants qu'on célèbre par acclamations; mais il a un mérite réel, celui d'être l'expression d'un programme bien conçu et complet, où les besoins et les exigences d'un grand établissement monastique sont nettement rendus.

La vue du cloître, gravée au-dessus du plan, est prise sous le portique qui borde le jardin : elle est très-pittoresque et très-variée. Cette vue, où le dôme de l'église se groupe avec les bâtiments du couvent et la fontaine centrale, où les arbustes se mêlent au gazon et aux fleurs, doit apporter quelque charme dans la vie monotone et contemplative des pieux habitants de cette paisible demeure.

PLANCHE 199.

Chapelle S. Andrea, vigne et villa di papa Giulio, via Flaminia. Notions préliminaires.

Au commencement du XVI^e^ siècle, le cardinal Antonio Fabiani di Monte, dont la famille était originaire de Monte-Sansavino près d'Arezzo, possédait une vigne située au nord de Rome, à un mille et demi de la ville, entre la porte du Peuple et le pont Milvius. La voie *Flaminia,* qu'on nomme aujourd'hui *via di ponte Molle,* séparait en deux parties cette propriété, qui s'étendait à gauche jusqu'au Tibre, et à droite jusqu'au pied des collines. On ne saurait dire si la vigne était pourvue de bâtiments quand le cardinal chargea Jacopo Sansovino (1) et ensuite Baldassarre Peruzzi d'exécuter ceux que nous al-

(1) Voici les renseignements importants, mais bien incomplets, que donne à ce sujet Vasari: « *E per Antonio di Monte cominciò una gran fabrica alla sua vigna fuor di Roma in sull' acqua vergine.* Il (*Jacopo Sansovino*) commença hors de Rome, à la vigne du cardinal di Monte, un « grand bâtiment situé au-dessus de l'eau vierge. » Le témoignage de Vasari est irrécusable; initié en effet aux affaires de la famille di Monte, et coopérant lui-même peu après aux travaux de la villa, il devait avoir sur ces localités les documents les plus positifs. N'est-il pas d'ailleurs

lons mentionner. Ces architectes construisirent à gauche de la route, pour servir d'entrée à la vigne, une grande porte en arcade ornée de

vraisemblable que le vieux cardinal dut naturellement choisir pour architecte son compatriote Sansovino, puisqu'il avait déjà des relations intimes avec sa famille, au point que son neveu, depuis Jules III, fut en 1521 le parrain de l'un de ses enfants?

D'un autre côté, la tradition attribue ce bâtiment à Peruzzi, et nous avons pu reconnaître plusieurs fois, d'après les manuscrits que nous possédons, que la tradition, quand il s'agissait de Peruzzi, avait presque toujours raison. Placé entre deux dires aussi contradictoires, il était naturel d'en appeler au témoignage du monument. Nous avons donc fait toutes les recherches, toutes les comparaisons imaginables, sans trouver dans les édifices, soit de Rome, soit de Venise, exécutés par Sansovino, des analogies concluantes pour cet architecte. Si nous n'avons rien de plus certain à l'égard de Peruzzi, il n'y a pas lieu de s'en étonner; Peruzzi dans ses œuvres tient toujours en suspens le critique le plus fin, le plus exercé, tant il est habile à se transformer, tant il est toujours différent de lui-même. Nous reconnaissons, il est vrai, dans les profils et dans les détails, l'élégance, le fini de Peruzzi et le précieux de son exécution, mais sans pouvoir y retrouver précisément le caractère de son architecture. Dans notre incertitude, nous avons cherché à concilier les deux opinions au moyen d'une sorte de transaction, et voici de quelle manière. Nous admettons avec Vasari que Sansovino commença les constructions, mais qu'en 1527, ayant eu cruellement à souffrir du désastre de Rome, il alla à Venise chercher un asile que Peruzzi trouvait à Sienne, sa patrie. Tandis que le premier artiste se fixait pour toujours à Venise, le second ne tarda pas à revenir à Rome. Il est vraisemblable qu'à son retour ce fut lui que le cardinal Antonio chargea de continuer les constructions de sa vigne, alors très-peu avancées, en exigeant sans doute qu'on ne changeât rien aux projets déjà arrêtés. La douceur du caractère de Peruzzi nous ferait croire qu'il se conforma à ces prescriptions; de là vient qu'il est si difficile aujourd'hui de se prononcer sur l'auteur, quand on reconnaît une sorte de contradiction entre l'ensemble et les détails.

Ici se présente une objection sérieuse que nous ne pouvons taire. N'avons-nous pas dit plus haut (page 415) qu'Antonio di Monte, cardinal de Sainte-Praxède, avait fait bâtir son palais de Rome par Antonio da Sangallo? Alors, nous le demandons, comment expliquer que le choix du cardinal se fût porté sur un architecte autre que Sangallo quand il songea à faire continuer les constructions de sa vigne, située dans un faubourg aux portes de Rome? Nous ne voyons pas quel motif eût engagé le cardinal à retirer sa confiance à son architecte. Ajoutons même qu'on peut aussi retrouver quelque analogie entre le rez-de-chaussée de la façade cintrée du pan coupé et diverses œuvres de Sangallo; enfin, que le profil du balustre en bronze de la loge de la façade principale est presque identique avec celui de la façade du palais Sacchetti (*voyez* Pl. 94 *et* 204). Ces circonstances et ces rapprochements, nous ne le dissimulons pas, ont d'abord jeté du doute dans notre esprit et ébranlé nos convictions; mais comme les analogies sont cependant en plus grand nombre chez Peruzzi, et qu'en outre la tradition se déclare pour lui, nous avons dû persister dans notre première opinion.

On s'étonne toutefois que Vasari ne nous ait transmis aucun détail de nature à éclaircir nos doutes, mais on sait que le biographe n'enregistrait souvent que le trait principal d'un fait, ce qui explique pourquoi il se borna à dire que *Sansovino commença les bâtiments*. Je soupçonne, au reste, Vasari d'avoir omis à dessein de nommer les continuateurs, pour n'avoir pas à citer Pirro Ligorio, qui, au temps où il écrivait, venait d'exécuter pour Pie IV quelques travaux au deuxième étage de ce bâtiment. Il est à remarquer que Vasari n'a mentionné que deux ou

bossages, et à la suite de cette porte quelques maisons qui existent encore, et sur lesquelles on distingue même aujourd'hui des traces d'anciennes figures peintes. Sur le côté droit, ils élevèrent jusqu'au couronnement une habitation assez importante, dont nous donnons ici les dessins et la description. Mais en 1533 le cardinal mourut (1); Peruzzi ne lui survécut que trois ans, et les travaux restèrent suspendus indéfiniment. Le neveu du cardinal et son héritier, qui prit, ainsi que son oncle, le titre de cardinal *di Monte,* ayant été nommé légat à Bologne, dut s'éloigner de Rome, sa patrie, sans songer d'abord à rien ajouter aux embellissements commencés. Mais ayant été élu pape en 1550, sous le nom de Jules III, il voulut, à l'exemple de plusieurs pontifes ses prédécesseurs, se créer un lieu de plaisance; et pendant son règne, qui ne dura que cinq ans, il appliqua tous ses soins à réaliser cet objet de ses vœux, et il y consacra des sommes considérables. Cependant l'héritage de son oncle était d'une étendue insuffisante, et l'espace manquait pour le but qu'il voulait atteindre. Il fut donc obligé d'acheter la vigne d'un cardinal bolonais nommé Giovanni Poggio, afin d'étendre son domaine jusque sur les collines voisines, nommées Parioli, qui forment la suite du mont Pincius, de ce mont si recherché des anciens pour l'aménité du site, et qu'ils appelaient *Colline des jardins* (2).

Avant de rien entreprendre, le pape prit les avis de Vasari qu'il affectionnait beaucoup, et lui demanda des dessins qu'il modifia à diverses reprises et suivant ses caprices. Michel-Ange fut ensuite consulté, et fit aux plans de nouveaux changements. Enfin, sur la présentation de Vasari, Jules III choisit pour son architecte Vignole, qu'il

trois fois Pirro Ligorio, et toujours avec malveillance, ce qui ferait croire qu'il existait entre les deux artistes de mauvais rapports, si ce n'est même de l'inimitié.

(1) Antonio Fabianus di Monte, cardinal Portuen, mourut à l'âge de soixante-douze ans, comme le témoigne l'inscription de son tombeau, que j'ai copiée dans l'église S. Pietro in Montorio. Ce tombeau lui fut érigé par les soins de son neveu le pape Jules III; Michel-Ange et Vasari dirigèrent les travaux, et Ammanati en exécuta les sculptures.

(2) Ovide, qui possédait près de là une habitation, nous a laissé une description des agréments de ce lieu.

avait d'ailleurs connu à Bologne au temps de sa légation. Pour satisfaire à l'empressement du pape, Vignole dut se mettre aussitôt à l'œuvre. Le premier point qu'il fallut arrêter fut la position du bâtiment principal. On le maintint dans la vallée, et il fut porté à environ 360 mètres de la route. Sous tous les rapports le choix du site était d'une convenance parfaite : au nord et au sud, l'habitation était abritée par des collines et éloignée du bruit ; l'accès en était facile, et de tous côtés la vue était aussi variée que pittoresque.

Sous le pontificat de Clément VII et pendant le sac de Rome, Jules III, alors prélat et livré comme otage, avait échappé aux brutalités des soldats de Charles-Quint le jour de la fête de saint André ; il attribuait à ce saint le bienfait de sa délivrance, et il voulut, comme témoignage de sa reconnaissance, lui élever une chapelle. Vignole, chargé de ce soin, bâtit donc sur le bord de la voie Flaminia un petit temple élégant, situé à droite au delà du casin de Peruzzi. D'autres édifices accessoires et destinés aux embellissements de la villa furent ensuite entrepris sur divers points. On en voit aujourd'hui quelques vestiges, notamment, sur l'une des collines, une loge fort dégradée, mais qui dénote son ancienne magnificence ; et, dans le voisinage, des grottes dédiées aux nymphes rappellent les cavernes sacrées où les anciens honoraient les dieux. L'architecture ne fut pas seule appelée à décorer cette délicieuse villa : des peintures dues au pinceau de Stefano Veltroni, de Prospero Fontana, de Taddeo Zuccheri et de son école, et même de Giorgio Vasari, vinrent par leur éclat, leurs vives couleurs et leurs poétiques emblèmes, ajouter aux charmes de ce séjour.

Malheureusement Vignole et les artistes ses collaborateurs, et plus tard ceux qui lui succédèrent, eurent beaucoup à souffrir des caprices et du caractère indécis du pape, ainsi que des tracasseries journalières de son favori et maestro di camera, l'évêque de Forli, messer Pier Giovanni Aliotti (1). Celui-ci entravait perpétuellement

(1) Michel-Ange, qui lui aussi, en diverses occasions, s'étant vu entravé par ce favori tran-

la marche des travaux en donnant des ordres absurdes qu'il fallait éluder, et trop souvent exécuter. Triste destinée que celle des architectes, et dont ne sont pas même exempts les maîtres de l'art, d'être obligés de subir les volontés d'un ignorant ou d'un sot en crédit!

Si, pour rechercher quels furent les divers architectes qui coopérèrent à la construction de ce bel édifice, et distribuer à chacun la part de l'œuvre qui lui appartient, on n'avait d'autre guide que le récit incomplet de Vasari, on serait certes induit en erreur. Heureusement le monument lui-même est un témoin plus véridique, et fournit à ceux qui ont médité sur leur art et étudié la manière de chaque maître, des documents moins contestables. C'est ce témoignage que nous ferons prévaloir. Vasari, qui avait procuré à Vignole la direction de cette affaire, se considérant comme son protecteur, crut pouvoir s'attribuer sans façon l'honneur d'une si brillante réussite. Pour mieux faire juger de l'importance qu'il se donne en cette occasion et rectifier son récit, je citerai ses propres expressions : « C'est moi, dit-il, « qui le premier fis les dessins et toute la composition de la vigne que « Jules III fit construire avec une dépense incroyable : bien qu'ensuite « elle ait été exécutée *par d'autres*, je n'en fus pas moins celui qui tou- « jours mit les idées du pape en dessins, lesquels furent donnés ensuite « à revoir et à corriger à Michel-Ange ; et Giacomo Barozzi da Vignola « acheva, sur un *grand nombre* de ses propres dessins, les chambres, « les salles et *beaucoup* d'autres ornements de ce lieu. Mais la fontaine « basse est de ma composition et de celle d'Ammanati, qui en suivit « l'exécution, et qui éleva la loge située au-dessus de la fontaine (1). »

chant du capable et décidant sur toutes choses, n'était pas homme, comme on sait, à endurer des contrariétés avec patience, l'avait surnommé *Monsignor tante cose* (Monseigneur propre à tant de choses.) Ce mot est resté dans la langue italienne pour désigner un importun, faiseur d'embarras. Dans sa correspondance avec Vasari, Michel-Ange s'exprime ainsi : « *Il tante cose lo* « *seppe..... io, per non combattere con chi da le mosse a venti, mi son tirato addreto.....* Le tante « cose l'apprit..... et moi, pour n'avoir pas à combattre celui qui pousse le vent (*c'est-à-dire* « *qui ne fait que des actions niaises et sans effet*), je me suis retiré en arrière..... »

(1) « ..... Essendo io stato il primo che disegnasse e facesse l'invenzione della vigna Julia, « che egli fece fare con spesa incredibile ; la quale sebbene fù poi da altri eseguita, io fui nondi-

Ces indications, bien que données avec une apparence de vérité, n'en conduiraient pas moins à des conclusions très-inexactes, si elles restaient sans commentaires. Ainsi, d'après le récit, les dessins, ou plutôt les croquis, sont d'abord tracés par Vasari, puis revus et modifiés par Michel-Ange; mais on convient que c'est un autre qui les exécute, et cet autre, c'est Vignole, architecte d'une si haute valeur, auquel on semble n'assigner qu'un rôle secondaire, et qu'on amoindrit ainsi d'un trait de plume.

Ici j'en appelle à quiconque sait lire dans les œuvres des maîtres du XVI^e^ siècle : peut-on retrouver dans le bâtiment principal de la villa l'architecture sans caractère de Vasari ou l'incorrection de Michel-Ange? N'y reconnaît-on pas, au contraire, les motifs ingénieux, le style élégant et les détails gracieux de Vignole? On ne saurait s'y méprendre. Oui, c'est cet artiste modeste qui fut le véritable auteur de toute la partie antérieure de l'édifice. Sans doute, et nous ne le nions pas, il dut recevoir quelques dessins de ses confrères en crédit, et d'une autorité supérieure à la sienne; mais il eut le grand mérite de savoir tirer parti de ces esquisses peu arrêtées, et de les étudier avec le goût exquis qu'il apportait dans tous ses travaux. En lui imposant les idées de ses collaborateurs, on ne lui donna que des entraves. Que d'adresse ne lui fallut-il pas pour former un ensemble de toutes ces conceptions souvent incohérentes, et pour faire prévaloir dans l'occasion ses propres idées, soit auprès du pape, soit même auprès des deux artistes que Jules III consultait sans cesse, et que Vignole ne pouvait froisser à cause des obligations qu'il leur avait? Aussi lorsque je vois celui-ci abandonner des travaux encore inachevés, puisqu'il restait encore à construire toute la partie du fond de l'édifice, il n'est plus douteux pour moi qu'après avoir essuyé tant d'ennuis et de tiraillements, après avoir été en butte à toutes les tracasseries du pape

« meno quegli che mise sempre in disegno i capricci del papa, che poi si diedero a rivedere e correggere a Michel' Agnolo e Jacopo Barozzi da Vignola fini con molti suoi disegni le stanze, « sale e altri ornamenti di quel luogo. Ma la fonte bassa fù d'ordine mio e dell' Ammanato che « poi vi restò, e fece la loggia che è sopra la fonte. » (*Vie de Giorgio Vasari.*)

et de ses favoris, ou même de ses propres collaborateurs, après avoir été d'ailleurs si mal récompensé de ses soins et de tant de fatigues, comme l'a noté Vasari, il n'ait désiré quitter une position qui n'était plus tenable, et qu'il n'ait saisi la première occasion d'en sortir. Or, c'est vers cette époque que fut commencé le château de Caprarola; il dut donc accepter avec empressement les offres du cardinal Alexandre Farnèse, juste appréciateur de son mérite, qui lui donnait sa confiance entière et pleine liberté. En quittant Rome, s'il eut quelques regrets, ce fut peut-être de se voir obligé de renoncer à mettre la dernière main à la cour du palais Farnèse; regrets trop justifiés quand il put voir combien son éloignement avait porté de préjudice à l'admirable monument si maltraité par Michel-Ange.

Suivant les détails que nous venons de donner, on peut déterminer maintenant, avec assez de précision, la part que chaque artiste prit à cette importante construction et résumer ainsi toute cette question.

Les dispositions de l'ensemble furent arrêtées d'après les idées du pape, que Vasari traduisit en dessins. Michel-Ange, consulté ensuite, modifia les projets, et Vignole fut chargé de l'exécution, ce qui, en cette circonstance, signifie qu'il ne reçut que des indications qui lui servirent de programme. Toute la partie antérieure, c'est-à-dire le casin ou habitation, est entièrement son ouvrage, à l'exception peut-être d'un léger détail qui n'est que trop facile à reconnaître (1).

La grande cour a pu être commencée par le même architecte, et le bâtiment du fond conduit par lui jusqu'à la moitié du second vestibule, où l'on voit deux portes différentes, contrairement aux lois de la symétrie. On dirait que le successeur de Vignole ne s'est pas contenté de graver son nom sur l'un des pilastres du vestibule, mais qu'il a voulu marquer très-distinctement par cette irrégularité le point où il prenait les constructions : prétention puérile et condamnable en ce qu'elle dépare toujours un ensemble. Ammanati poursuivit les travaux, fit l'étage supérieur des bâtiments de la cour basse, et enfin la nym-

(1) Ce détail est la croisée du premier étage de la cour, située au milieu de la partie cintrée.

phée, ou fontaine du soubassement. Avant de s'éloigner, Vignole construisit le petit temple voisin de Saint-André, et peut-être encore quelques pavillons dispersés dans la villa. Ammanati fut en outre chargé d'établir, sur la façade du pan coupé du casin de la vigne, une fontaine, celle de l'eau vierge, qui subsiste encore au bord de la route.

Jules III ne négligea rien pour accroître les embellissements de la maison de plaisance qu'il se créait avec tant de soins et de dépenses. Il y rassembla un grand nombre d'objets d'art, tels que des statues, des sarcophages, des hermès, des bustes, des vases et autres antiquités précieuses, qui furent distribuées avec goût sur tous les points. Il y fixa bientôt sa résidence habituelle, et y déploya dans ses réceptions une grande magnificence. Souvent, au sortir du Vatican, il aimait à s'y rendre en remontant le cours du Tibre sur une barque élégante. Toutes ces fêtes, toutes ces jouissances furent de courte durée; après un règne de cinq années seulement, la mort vint le surprendre et l'arracher à une vie si douce. Cette mort porta un coup funeste à sa création naissante, qui bientôt perdit toute sa splendeur. Les bâtiments abandonnés dépérirent, les monuments d'art furent enlevés et dispersés, et les dépendances même distraites ou envahies par d'autres propriétaires. Sous Pie IV, ces abus cessèrent : la partie principale fut réunie au domaine de l'État (*incamerata*). Les armes de ce pape, qu'on voit dans l'intérieur des salles et sur la façade du pan coupé du casin élevé sur le bord de la route, attestent qu'on fit sur ce point des travaux qui sans doute furent dirigés par Pirro Ligorio, l'architecte habituel de Pie IV. Ce pontife, destinant ensuite les bâtiments de la villa à un noble usage, voulut que désormais ils servissent de lieu de repos (*trattenimento*) aux cardinaux, aux ambassadeurs, et aux princes, avant leur entrée dans la capitale; c'était de là que partait le cortége. Cependant la chambre apostolique, en s'emparant de cette propriété, avait spolié la famille di Monte : celle-ci, en effet, possédait originairement une partie du fonds, avant qu'il eût été considérablement étendu aux frais de l'État, et transformé en une villa somp-

tueuse. Aussi Pie V, ayant reconnu l'injustice de cette usurpation, accorda-t-il à cette famille une indemnité dont elle a joui jusqu'à son extinction. Paul V s'occupa vraisemblablement de l'entretien des bâtiments ; ses armes, qu'on retrouve sur les piédestaux de la balustrade de la nymphée, dénotent à coup sûr une restauration.

Deux circonstances malheureuses compromirent fortement l'existence de ce bel édifice, et le mirent à deux doigts de sa ruine. La première fut le passage des troupes autrichiennes et espagnoles, qui en 1744, au temps de la guerre de Naples, le convertirent en hôpital ; la seconde fut la concession par emphytéose qu'on fit de cette propriété à des particuliers. Il n'y eut sorte d'usage indigne auquel ces avides locataires n'aient fait servir le chef-d'œuvre qu'ils ne pouvaient apprécier, et qu'ils songèrent seulement à exploiter.

C'est à Clément XIV, de glorieuse mémoire, à l'amour sincère qu'il portait aux arts, qu'est due la conservation de ce monument. Il commença par indemniser les emphytéotes, replaça cette propriété dans le domaine de l'État, et en confia la surintendance au cardinal Archinto, son majordome, et au marquis Camille Massimi, son premier fourrier. D'habiles artistes furent ensuite chargés de la restauration ; mais il fallut y dépenser des sommes considérables, car les bâtiments étaient réduits à un état déplorable. Les bois étaient pourris, les fers rongés par la rouille, les aqueducs brisés ; les murs avaient souffert par suite des infiltrations, les dallages étaient gâtés par le feu, les dorures et les peintures noircies par la fumée ; enfin les ornements et les stucs très-endommagés par le temps. Pie VI, loin de laisser imparfaite cette restauration, la fit compléter avec une magnificence royale. C'est ce qu'atteste l'inscription suivante, placée sur la façade du fond de la cour (1) :

(1) Cette inscription n'existe plus : elle a disparu il y a peu d'années, et j'en ignore le motif.

PIVS SEXTVS P.M.
IVLIAE VILLAE IAM VETVSTATE CORRVPTAE
INCHOATAM A CLEMENTE XIV
INSTAVRATIONEM PERFECIT
ANNO MDCCLXXVIII. PONT. SVI ANNO III.

Le même pontife ayant choisi cet édifice pour son séjour d'automne, le confia aux soins de son neveu et majordome monsignor Braschi Onesti.

De nos jours Léon XII, voulant utiliser ces bâtiments inhabités, jugea à propos d'y établir une école vétérinaire. Celle-ci ayant été supprimée par Pie VIII, les chaires furent transportées à l'université de la Sapienza. Aujourd'hui la villa n'a plus aucune destination, et n'est habitée que par les deux gardiens à qui est confié le soin d'accompagner l'étranger qui la visite.

On regrette que, pour approprier le pavillon d'habitation aux besoins de l'école vétérinaire, on ait ajouté quelques distributions dans le corridor du premier étage, et élevé de légers bâtiments dans les cours latérales. Ces constructions provisoires déparent l'ensemble.

Nous devons ici rendre justice au gouvernement romain, qui, pour la conservation des monuments, fait de grands efforts et ne recule pas devant les sacrifices. Espérons qu'il continuera à avoir pour celui-ci la même sollicitude, et à mériter la reconnaissance des artistes et des hommes éclairés. Ces suffrages sont une digne récompense de ses soins, et une compensation aux dépenses qu'il est obligé de faire (1).

(1) On serait aujourd'hui fort embarrassé pour donner à ce monument une destination utile, afin de dédommager le gouvernement romain des frais qu'exige son entretien. On aimerait, sans doute, qu'il fût rendu à sa destination primitive, et qu'il devînt, comme dans le passé, ou la brillante demeure d'un pape, ou l'habitation somptueuse d'un prince. Mais dans l'état où se trouve la villa, privée qu'elle est de ses dépendances, ce projet paraît impraticable. Pour rétablir les jardins, il faudrait pouvoir faire l'acquisition du sol qui est passé aux mains de divers particuliers, ce qui serait d'une difficulté extrême à réaliser, sans compter la dépense considérable à laquelle on serait forcément entraîné.

On ne peut non plus songer à y organiser une administration; son éloignement de la ville

Entrons maintenant dans quelques détails, et commençons notre examen par la planche 199.

Le plan général du bas de cette planche ajoute à l'intelligence de nos descriptions. D'après lui on jugera parfaitement de la situation de la vigne du cardinal Antonio di Monte, et de l'emplacement du petit temple de Saint-André; on reconnaîtra l'exposition dans la vallée de la villa du pape Jules, et sa distance de la voie Flaminia; enfin on pourra même apprécier le mouvement général du terrain, et suivre le cours du Tibre.

La villa, comme le plan l'indique, est précédée d'une place ayant la forme d'un pentagone qui procure une reculée suffisante pour embrasser l'ensemble de la façade; sur l'un des côtés de la place on voit un passage souterrain nommé l'*Arco oscuro*, lequel donne entrée au chemin qui conduit aux eaux sulfureuses *dell' Acidula*, source dite aujourd'hui *Acqua acetosa*. Comme ce passage est pratiqué sous la colline, il en résulte qu'au-dessus la communication entre les diverses parties de la villa n'est pas interrompue.

La partie supérieure de la planche représente une vue du faubourg du Peuple, et fait connaître l'aspect du petit temple de Saint-André, à gauche les collines qui le dominent, plus loin la vigne d'Antonio di Monte, et à l'horizon la porte du Peuple. La carte et la vue donnent donc une connaissance parfaite des lieux, et se complètent l'une par l'autre.

PLANCHE 200.

Chapelle S. Andrea, via Flaminia; plan, élévation, coupe et détails.

Ce petit temple, ainsi que nous l'avons raconté, fut élevé par Jules III en témoignage de sa reconnaissance envers saint André, au-

est un obstacle, et ce serait d'ailleurs compromettre l'avenir de ses peintures et de sa décoration délicate. L'emploi le plus judicieux qu'on pourrait faire des bâtiments serait d'y former des collections pour l'étude des sciences naturelles, ou d'y établir soit des archives, soit un musée d'un caractère spécial.

quel il attribuait sa délivrance des mains de l'ennemi au temps du sac de Rome en 1527. Il est vraisemblable que le programme de Jules III fut à peu près celui-ci : « Exécutez une chapelle sur le bord de la « route, afin qu'elle soit accessible au public; ayez soin qu'elle soit « d'une extrême simplicité, et évitez surtout la dépense. » Ces prescriptions durent vivement contrarier les projets de Vignole, qui en cette circonstance eût sans doute aimé à reproduire une image des temples antiques, qu'une étude assidue lui avait rendus si familiers. On voit néanmoins qu'il n'abandonna pas complétement cette idée, qu'il chercha à conserver à son œuvre le caractère antique, et que son type fut le Panthéon. Non-seulement il éleva une coupole avec un couronnement et des détails analogues à son modèle, mais il chercha à en rappeler le péristyle par une sorte de colonnade bas-relief surmontée d'un fronton, à l'instar de plusieurs restes de l'antiquité. Ces imitations de l'antique, si elles n'étaient faites avec goût et beaucoup d'art, sembleraient prétentieuses et puériles : ici, au contraire, l'heureuse proportion et l'élégance des formes donnent au petit temple une apparence d'originalité : c'est à peine si l'on songe au modèle dont l'artiste s'est inspiré. N'est-ce pas là, il faut en convenir, un véritable triomphe pour l'architecte, d'avoir su donner une valeur artistique à une construction qui en dernière analyse ne se compose que d'une seule salle, même petite, et sans le moindre luxe de matériaux ?

Le dessin géométral de la façade n'est pas d'un aspect satisfaisant. L'ordre et le fronton semblent écrasés sous la partie supérieure du monument, dont la masse est relativement trop importante. Mais l'effet de la perspective est tout autre, et Vignole, si versé dans cette science, ne pouvait s'y tromper. S'il a autant élevé cette partie supérieure, c'est qu'il a voulu que la coupole fût aperçue de la route; il a compris que, le point de vue pris de face étant assez rapproché, la coupole et l'attique seraient toujours jugés en raccourci; que, vue de côté, la coupole se détacherait naturellement de l'attique, et que le tout rentrerait ainsi dans de justes proportions. La critique trouverait bien

encore quelque chose à reprendre. Ainsi, par exemple, elle pourrait blâmer l'accouplement des pilastres aux angles d'un fronton; mais l'accouplement, symbole de la force, ajoute moins ici à la réalité qu'à l'apparence. On ne peut nier, toutefois, qu'un pilastre seul à l'angle eût semblé d'une extrême maigreur. S'il s'agissait de colonnes, l'accouplement aux angles d'un fronton, bien qu'étant l'expression de la solidité, ne serait pas de même justifié par le goût. Tout ce que la raison approuve, et c'est un aveu qu'il faut faire, n'est pas toujours admis par l'œil, qui a une logique à lui particulière, qu'on ne peut saisir en toute occasion et qu'on cherche à exprimer par le mot *sentiment;* terme un peu vague, il est vrai, mais sur lequel on ne se trompe pas (1).

On ne saurait dire si les croisées de la façade furent jugées nécessaires par l'architecte, ou s'il dut les établir contre son gré. Toujours est-il que leur ajustement sur une façade imitée des temples antiques était un écueil, et présentait de sérieuses difficultés. En les traitant comme des niches, Vignole sut les ennoblir, et les mettre en harmonie de style avec le reste de l'édifice. A l'intérieur de la chapelle, ces croisées sont renfermées dans des arcades qui les rattachent au système général de la décoration, et qui sont répétées soit en face, soit sur les parois latérales. Pour faire connaître plus complétement l'arrangement de ces croisées tant au dehors qu'à l'intérieur, nous en donnons ici une section faite sur l'axe.

La coupe sur la largeur du petit temple offre un ensemble harmonieux, quant aux lignes et au rapport des masses; mais les peintures n'ayant pas été complétement exécutées, l'intérieur semble pauvre et inachevé. Cet effet est d'autant plus sensible aujourd'hui, que le triste état d'abandon où se trouve cette chapelle semble ajouter à son dénûment. Quelques fresques d'un assez bon style sont à remarquer au-dessus de l'autel; elles semblent de l'origine de la construction, et portent même le caractère des peintures qui décorent plusieurs salles de

(1) « ..... Qualem nequeo monstrare, et *sentio* tantum. » JUVEN., sat. 7, v. 56.

la villa de Jules III (1). La coupole, les pendentifs et la plupart des panneaux étant dépourvus de peintures, l'ensemble n'a pas toute la valeur qu'il eût reçue de ces ornements accessoires.

Le lecteur appréciera l'heureuse proportion du porche, et l'exquise délicatesse des profils et des ornements. Il sera à même de le faire d'après les détails, sur une grande échelle que nous mettons sous ses yeux.

La chapelle entière est construite en briques, à l'exception du porche, et des corniches de l'attique et de la coupole, corniches qui sont exécutées en *pépérin* et avec une rare finesse. Malheureusement cette pierre se délite par l'effet du temps, et beaucoup de parties sont aujourd'hui tellement dégradées, qu'on ne reconnaît qu'à grand'peine la forme de plusieurs moulures.

Les armes placées au centre du fronton ont disparu. Elles s'y voyaient encore en 1832; nous ne les avons pas retrouvées en 1845.

PLANCHE 201.

Chapelle S. Andrea, via Flaminia; coupe et détails.

La coupe sur la longueur fait connaître l'arrangement de la porte à l'intérieur et celui de l'autel. Cette coupe, comme celle de la planche précédente, offre l'aspect d'une grande nudité que l'exécution des peintures aurait fait disparaître. Les divers détails sont conçus et étudiés dans ce caractère d'éclectisme constamment suivi par Vignole. Les chapiteaux des pilastres intérieurs sont, ainsi que les bases, entièrement semblables à ceux de l'extérieur.

On s'afflige à la vue de l'état de dépérissement auquel est réduit cet élégant petit monument, qui dépend aujourd'hui de l'église S. M. del Popolo. Il faut croire que les revenus de cette église sont trop

(1) Vasari désigne Pellegrino, habile peintre bolonais, comme ayant exécuté dans cette chapelle deux belles figures de saint Pierre et de saint André : « *Fece un S. Pietro e un S. Andrea, « che furono due molto lodate figure.* » (*Vie de Francesco Primaticcio.*)

modiques pour permettre d'entreprendre des réparations, qui pourtant sont urgentes. Mais il faudrait que les travaux fussent exécutés dans de bonnes conditions, et que l'artiste qui en serait chargé eût l'intelligence de l'architecture du XVI^e^ siècle pour restituer, dans l'esprit du maître, les parties qui sont détruites. La restauration comprendrait la totalité des peintures, afin que le petit temple atteignît à son entière perfection et parût dans tout son éclat.

Il arrive souvent que des cardinaux, jaloux de perpétuer leur mémoire par un monument d'architecture, se chargent de réparations d'églises, et y dépensent des sommes considérables, sans fruit pour leur réputation. Comment se fait-il qu'aucun d'eux n'ait songé jusqu'ici à la chapelle Saint-André, à ce petit chef-d'œuvre qui sans aucun doute mettrait leur nom en honneur, si l'artiste était choisi avec discernement, et si la tâche était dignement remplie?

PLANCHE 202.

Vigne di papa Giulio, via Flaminia ; plans, élévation principale et vue extérieure du casin.

Dans le précis historique que nous avons mis en tête de la notice de la planche 199, nous avons exposé les raisons qui nous font attribuer à Sansovino et à Peruzzi la construction des bâtiments de cette vigne, nous fondant, d'une part, sur l'autorité de Vasari à l'égard de Sansovino, de l'autre, sur la tradition et l'opinion de plusieurs auteurs à l'égard de Peruzzi, mais plus particulièrement sur des analogies avec son style. Nous réputons impossible de pouvoir préciser aujourd'hui ce qui appartient à chaque architecte. Si Sansovino, suivant l'expression de Vasari, commença les constructions et en arrêta les dispositions principales, nous pensons qu'il n'eut qu'une faible part à l'exécution, qui doit être en majeure partie, ainsi que les détails, de Baldassarre Peruzzi.

En examinant le plan du rez-de-chaussée, on est surpris de n'y ren-

contrer, comme dans la plupart des édifices de ce genre, presque rien de ce qui caractérise une habitation : les logements étant reportés au premier étage, on ne trouve ici qu'un vestibule, un portique, un grand escalier, et une vaste salle à la voûte de laquelle on distingue quelques traces de peintures. Cette pièce pouvait seule servir de retraite. Quelle était sa destination? Servait-elle de salle à manger ou de salle de repos? C'est ce qu'on ne saurait dire aujourd'hui.

L'ajustement du pan coupé, aussi bien que le portique qui environne de trois côtés un petit jardin de forme hexagone, sont fort bien étudiés. Autour de ce jardin règne un canal ayant $1^{m},50$ de largeur, où coulent abondamment les eaux de l'aqueduc de l'eau vierge (*l'acqua vergine*). Ces eaux devaient communiquer une agréable fraîcheur à la petite île; et celle-ci, étant de plus abritée par les bâtiments, devait être un lieu de refuge contre les ardeurs de l'été.

Au lieu des deux colonnes qui se voient sur le plan à l'entrée du jardin, existent deux lourds piliers en briques, d'une construction grossière et sans doute provisoire. Évidemment ces piliers étaient considérés comme des étais destinés à soutenir l'architrave; ils devaient être remplacés par des colonnes correspondant aux pilastres du mur, et, comme eux aussi, poser directement sur le sol sans l'intermédiaire d'un piédestal. Il est même possible que les colonnes aient existé, et qu'ensuite on les ait enlevées et utilisées dans un autre monument.

Pour mieux concevoir le motif de la substitution des colonnes aux piliers, il faut consulter la vue de la planche suivante.

L'escalier est à *gradinata*, et carrelé en briques de champ. Sa pente trop roide en rend l'usage fort incommode.

Le plan du premier étage contient deux appartements distincts, séparés par la loge qui marque le milieu de la façade. Cette loge non-seulement met en communication les deux appartements, mais elle donne entrée à une vaste salle pouvant servir à de grandes réunions. On doit remarquer qu'au premier étage le prolongement de l'escalier

a un double accès, et deux rampes qui, à partir du premier palier, se confondent en une seule.

Quelque bizarres que ces plans puissent paraître au premier aperçu, on peut juger maintenant, d'après ce que nous venons de dire, qu'ils devaient néanmoins satisfaire aux usages de l'époque, et qu'ils étaient surtout parfaitement adaptés aux exigences du personnage pour lequel l'édifice avait été élevé.

Les voûtes des salles qui au premier étage avoisinent le pan coupé sont ornées de stucs et de peintures. On y remarque les armes de Pie IV et l'inscription suivante :

PIVS IIII MEDICES
MEDIOLANENSIS
PONTIFEX MAXIMVS
ANNO SALVT. MDLXIIII.

La décoration de ces voûtes appartient bien évidemment à Pirro Ligorio, l'architecte favori de Pie IV. Son style, d'ailleurs, s'y reconnaît aisément dans les profils et dans l'ornementation (1).

De la loge du premier étage on jouit d'une vue très-pittoresque. Le Tibre coule à vos pieds, et devant vous, à l'horizon, se présente le mont Mario; à gauche, on découvre une partie de Rome, la ligne sévère du Vatican et la basilique de Saint-Pierre; derrière et au-dessus, les crêtes d'une partie du Janicule. Du côté opposé, quand on se place au même étage à l'extrémité de la grande salle, la vue est plus bornée et offre moins de variété; on a sous les yeux les coteaux des monts Parioli et les bois de la villa Borghèse. C'est une justice qu'il faut rendre aux architectes italiens : rarement, quand le site y prête, ils négligent d'ajouter aux agréments d'une habitation le charme que peut procurer l'étendue de l'horizon, ou la beauté du site.

Le caractère de la façade est grave au rez-de-chaussée, élégant au premier étage. Le grand mur lisse du rez-de-chaussée accuse bien un

(1) Voir la villa Pia, et faire des rapprochements avec les détails des façades et des voûtes.

lieu où l'on vient chercher la retraite, où l'on s'enferme avec l'intention de n'avoir aucune communication avec le dehors. Le portone est d'un bel appareil, mais les bossages sont d'un style trop sévère pour accompagner un ordre corinthien. La corniche de cet ordre offre une particularité assez curieuse, dont je ne connais aucun autre exemple. Au-dessus de cette corniche, déjà complète, on a ajouté plusieurs moulures dans la partie seulement qui correspond au balcon, évidemment pour donner à cette corniche plus de saillie. Sans être recommandable, cet ajustement n'est pas non plus d'un mauvais effet : l'avantage qu'il procure, de donner une saillie suffisante pour la circulation sur le balcon, fait qu'on ne saurait blâmer l'artiste d'avoir adopté cet expédient.

Le premier étage est bien assis sur le rez-de-chaussée, et en harmonie avec lui. La loge est d'une bonne proportion et d'un agréable effet. L'entablement, sauf l'architrave, n'a pas été exécuté. La petite vue du bas de la planche indique le point où a été conduit le couronnement. Nous avons cherché à compléter celui-ci dans un style d'architecture en rapport avec celui de Peruzzi et d'après quelques dessins de ce maître. Nous avons profité, au reste, de quelques indications qu'on retrouve sur la frise en briques, où il existe des entailles à des distances régulières, destinées sans doute à recevoir des consoles en pierre. Nous avons pu de la sorte nous rendre compte de la distance de ces consoles, et, avec ces données, rétablir l'entablement.

Il en a été de même pour le soubassement, qui est aujourd'hui fort dégradé. Ayant cru reconnaître ici quelque analogie avec le soubassement de la Farnesina, nous avons adopté celui-ci pour effectuer notre restauration.

La petite vue générale donne une idée bien nette de l'ensemble des bâtiments, et fait parfaitement comprendre la valeur réciproque que les deux façades tirent du contraste même de leur décoration. L'une présente de longues lignes droites et de grandes parties de mur entièrement lisses ; l'autre, au contraire, est d'une architecture plus histo-

riée, plus riche, et ornée de sculptures ; les ressauts et les lignes courbes de ses corniches lui donnent du mouvement. A l'horizon on retrouve à droite le petit temple de Saint-André, et à gauche, sur le premier plan et en raccourci, une grande porte qui donnait entrée à l'autre partie de la vigne du cardinal di Monte. Nous n'avons pas reproduit cette porte, quoique bien étudiée, car elle est entièrement semblable à celle de la façade principale que nous venons d'examiner en détail ; elle n'en diffère que par les dimensions, qui sont plus considérables. Sa largeur intérieure est de $3^{m},41$, et sa hauteur de $7^{m},04$. Le dernier bossage est surmonté d'un bandeau uni, sur lequel est gravée cette inscription :

FABIANVS DE MONTE.

PLANCHE 203.

Vigne di papa Giulio, via Flaminia ; élévations et vue intérieure du casin.

Nous avons reproduit sur une plus grande échelle le milieu de la façade principale, pour mieux faire connaître le rapport des étages, la proportion des ordres, et l'étude des bossages de la porte. Afin de ne laisser rien d'indécis sur ce qui concerne cette façade, et pour expliquer les saillies, nous joignons ici le plan de la porte d'entrée et celui de la loge du premier étage.

La façade latérale ou du pan coupé (1) est d'une belle proportion, d'une bonne masse, peut-être surchargée d'ornements, mais remarquable surtout pour le caractère à la fois élégant et ferme des profils du rez-de-chaussée. Le premier étage est loin de la perfection de l'étage inférieur. L'ordre ionique qui le décore est déjà une inconvenance, étant posé sur un ordre corinthien ; les chambranles des croisées

(1) Cette façade est cintrée, ainsi que plusieurs autres de cette époque élevées par Sangallo, et notamment celles de la Banque et de la porte di S. Spirito (planches 47 et 45). C'est peut-être le bel effet de l'œuvre de Peruzzi qui a porté Sangallo à en imiter la disposition cintrée.

semblent trop maigres, les bases de l'ordre trop simples, enfin les ornements trop multipliés, ce qui contraste avec l'ordonnance si sage et si bien étudiée du soubassement.

Cette vigne, par suite de changements de propriétaire, a subi, à diverses reprises, des altérations dans la décoration des bâtiments. Ainsi, sous Pie IV, les armes de ce pontife furent ajustées au premier étage, et elles occupent toute la partie du centre de la façade latérale. Au-dessous de celles-ci, l'inscription qui mentionne le cardinal Carolus Borromeus (sans doute saint Charles Borromée) exprime vraisemblablement qu'il a possédé la vigne, que lui aurait sans doute léguée son oncle Pie IV. Benoît XIV est venu ensuite; ses armoiries ont été maladroitement sculptées dans le tympan du fronton, qu'elles défigurent en cachant le sommet.

Dans le cintre de l'arcade est gravée l'inscription suivante, que nous avons omise sur la gravure, à cause du mauvais effet qu'elle y eût produit :

BENEDICTO XIV PONT MAX
QVOD
AQVA VIRGINE E COLVMNENSIVM SVBVRBANO
PROXIMAM VIAM DERIVATA
INTERMISSVM EIVS VSVM RESTITVERIT
ET PRO RIVULO AD PVBLICAM COMMODITATEM DEDVCTO
AQVÆ UNCIAS DVAS
PERDVCENDAS EX CASTELLO APUD TRIVIVM
IN VRBANAS COLVMNENSES ÆDES
AMPLIORI BENEFICIO CONCESSERIT
FABRITIVS COLVMNA
PRINCIPI MVNIFICENTISSIMO P.
PETRO PETRONIO C·A·C·AQVIS PRÆFECTO
ANNO IVBIL·MDCCL.

Enfin Philippe Colonna, grand connétable du royaume de Naples,

a couronné la fontaine de son écusson, qu'on reconnaît à la colonne placée au centre.

Tous ces ornements, armoiries ou inscriptions, sculptés à profusion par ordre des propriétaires successifs, ont enlevé à cette élégante façade le charme de la simplicité et de l'unité.

La petite vue donne l'idée du portique intérieur. Le mouvement des lignes d'architecture et la verdure du jardin y produisent un agréable effet qui vous captive. Il est probable que la voûte devait recevoir des peintures dans le goût des treilles qui parent les voûtes du portique de la villa Giulia (*voyez* pl. 212).

L'ordre corinthien est d'un bon rapport et d'une belle exécution. Nous donnons au-dessous de la vue le détail de la base de cet ordre, et celui des balustres qui accompagnent son piédestal.

Cette habitation et la vigne qui en dépend sont devenues la propriété du riche banquier Alessandro Torlonia, par suite de son alliance avec la famille Colonna. On ne s'explique pas pourquoi les bâtiments sont aujourd'hui réduits à un état d'abandon aussi déplorable.

PLANCHE 204.

Vigne di papa Giulio, via Flaminia ; détails des élévations du casin.

Sur la droite de cette planche sont rassemblés tous les détails du rez-de-chaussée, détails des plus remarquables pour la beauté du profil et le rapport si harmonieux des moulures. La combinaison du chambranle des niches avec l'imposte est surtout à citer ; l'ajustement, original et d'un goût exquis, est d'un effet merveilleux.

Les détails du premier étage, groupés à gauche, ont beaucoup de finesse et sont exécutés avec une grande précision.

Tous les murs sont construits en moellon ; mais les entablements, pilastres et chambranles de croisées, sont en pépérin. Le balustre aux

angles du balcon est d'une jolie forme ; il est de bronze, tandis que les barreaux, soit carrés, soit en torsade, sont de fer.

Les deux colonnes de la loge sont en marbre : l'une en *portasanta*, et l'autre en *pentelico*.

La vasque de la fontaine du pan coupé est en granit del foro, et les deux colonnes du rez-de-chaussée en granit gris.

PLANCHE 205.

Villa di papa Giulio, située à proximité de la via Flaminia ; plans et vues de l'ensemble des bâtiments.

Les dessins réunis sur cette planche donnent une idée complète de l'ensemble de la villa. Ainsi les plans font connaître la distribution des divers étages ; et les vues générales, les façades principales, latérales et postérieures des bâtiments, l'ensemble des cours, les dépendances, les accidents du terrain, et jusqu'aux contours des monts voisins.

Le plan général offre une disposition originale qui peut sembler bizarre au premier coup d'œil, mais qui décèle une grande intelligence, quand on l'analyse avec attention. Jamais peut-être les données d'un programme n'ont été exprimées avec plus de clarté et de précision. Quelques mots, je l'espère, suffiront pour le faire comprendre.

La maison de plaisance d'un pape doit être accusée par un caractère qui lui soit propre. Elle doit être grave à l'extérieur, ornée avec magnificence à l'intérieur comme celle d'un souverain, et décorée d'objets d'art qui rappellent un successeur de Léon X. Elle doit contenir des appartements spacieux pour les réceptions, des pièces destinées à l'habitation, enfin des pavillons consacrés au repos, tels qu'en possèdent la plupart des villas italiennes. Ces conditions sont ici parfaitement remplies. Les deux petites vues vous donnent le caractère des bâtiments, dont l'expression est noble et simple ; tandis que les plans vous montrent séparés et bien distincts, d'une part, le casin ou bâtiment d'habitation, et, de l'autre, les pavillons d'agrément. Dans

le bâtiment d'habitation vous reconnaissez de suite, à leurs dimensions plus vastes tant au rez-de-chaussée qu'au premier étage, les salles publiques, c'est-à-dire celles qui sont destinées aux réceptions, et qui sont situées dans la partie en avant-corps; puis, sur les ailes en arrière-corps, les pièces privées, qui sont sensiblement plus petites. Les façades n'expriment pas moins cette distinction. Dans l'avant-corps vous n'apercevez que deux rangs de croisées, tandis que sur les ailes ces mêmes croisées sont, au rez-de-chaussée comme au premier étage, accompagnées de mezzanines qui dénotent l'existence de deux entre-sol, et par suite celle de pièces d'une moindre importance, où se trouvent situés les logements.

Le rez-de-chaussée se compose d'un vestibule, de deux grandes salles pour les gardes, et de petites pièces servant de dépendances, rejetées sur les côtés. Au premier étage, on distingue sur le devant les grands salons de réception, et sur les ailes les chambres à coucher, la bibliothèque et les cabinets de travail du pontife. Les appartements des personnes attachées au service particulier du pape sont ménagés aux entre-sol tant inférieurs que supérieurs, qui, au moyen d'un petit escalier dérobé, communiquent aisément avec le premier étage. Enfin, et ceci doit être remarqué, surtout au point de vue de la difficulté, la plupart des pièces sont libres, et ne se commandent pas.

Si on se transporte maintenant à l'extrémité de la cour, on y trouve un corps de logis bien distinct, isolé, où le pontife peut échapper aux affaires, jouir du calme et de la solitude, enfin respirer le frais dans une cour abritée, ornée de motifs d'architecture très-variés, où sont réunies, dans une petite enceinte, des loges, une nymphée, avec grottes et salles de bains.

Après cette description sommaire, on peut concevoir aisément tout ce que cette distribution a d'à-propos et d'ingénieux dans son ensemble comme dans ses détails. Combien ce projet n'a-t-il pas été débattu dans les fréquentes conférences du pape avec Michel-Ange, Vasari et Vignole! Cette multitude de petites combinaisons que l'on

retrouve dans l'évidement des murs révèlent en effet d'incroyables et pénibles recherches. L'illustre comité, cela n'est pas douteux, a fait mille efforts pour arriver à pourvoir à toutes les exigences, en même temps qu'il cherchait à élaguer tout ce qui pouvait être inutile ; car on ne découvre ici rien de superflu, rien qui ne soit l'expression de la nécessité. Aussi notre devoir est-il de recommander particulièrement à l'attention de nos lecteurs ce petit chef-d'œuvre d'étude dans lequel, sous la présidence d'un souverain pontife, trois grands artistes, unissant leurs efforts, ont donné comme un résumé de leur génie.

Cet édifice, quoiqu'en réalité d'une médiocre étendue, a cependant une apparence de grandeur. Ce mérite est trop rare pour qu'on omette de le signaler chaque fois que l'occasion s'en présente. Si l'on se demande d'où peut provenir cette illusion de perspective, cet effet magique de la cour, on reconnaît que trois causes y contribuent. D'abord, les bâtiments placés en avant sont élevés de deux étages, tandis que ceux du fond n'ont qu'un rez-de-chaussée surmonté d'un attique. Cette différence de hauteur ajoute déjà à la dégradation naturelle produite par l'éloignement des objets ; de plus, les murs latéraux, ou murs d'enceinte, n'étant que d'une hauteur moyenne, il en résulte que l'air et la lumière pénètrent abondamment dans la cour, et laissent sur les côtés une sorte d'indécision dans ses limites. Ajoutons que ces murs de clôture sont ornés d'une série d'arcades, et d'un petit ordre ionique, dont les corniches, en se prolongeant, rattachent entre eux les bâtiments des deux extrémités de la cour. L'œil, trompé de la sorte par cette suite de reliefs, s'exagère ainsi les distances. Enfin, nous pouvons citer, comme autant de causes d'illusion, la forme demi-circulaire d'une partie de la cour, les mouvements de lignes produits par les avant-corps, les grandes ombres projetées sur les surfaces courbes de la façade intérieure, la lumière qui joue sous les portiques, et les mille reflets qui l'accompagnent : tout cela donne naturellement l'idée de l'étendue, à laquelle se mêle le charme de la variété et du pittoresque.

Nous dirons peu de chose du plan du soubassement, qui n'a aucune importance. Il est, du reste, facile de s'apercevoir qu'en l'établissant on n'a eu d'autre but que d'assainir les salles du rez-de-chaussée et de se procurer un petit nombre de caves, puisqu'on n'a pas même jugé à propos de prolonger ces caves sous le portique, qui est alors fondé sur un terre-plein.

Les cuisines et les écuries, dont la proximité occasionne toujours de l'embarras, du bruit et de l'odeur, ont été judicieusement éloignées de l'habitation, et reportées dans des bâtiments voisins et isolés.

A l'extrémité de la cour, et hors de son enceinte, on trouve dans le prolongement du portique demi-circulaire les fondations de deux arcades qui prêtent aux conjectures. On peut croire que Vignole avait le projet d'établir de chaque côté de la cour, et dans le prolongement du portique, deux galeries qui eussent donné entrée à la villa, servi de lieu de promenade, et enfin procuré une communication à couvert avec les bâtiments du fond. L'inconstance des idées du pape, il faut le croire, aura obligé l'architecte à faire des changements; et de là est résulté, peut-être, l'ajustement improvisé des deux murs latéraux, qui se lient assez mal avec le bâtiment du devant.

PLANCHE 206.

Villa di papa Giulio; plan détaillé du rez-de-chaussée du casin, et coupe générale sur les bâtiments.

En donnant sur une plus grande échelle le plan du bâtiment principal, c'est-à-dire du casin ou habitation, notre but a été de rendre plus palpables les difficultés de distribution dans des conditions de formes si défavorables, de faire mieux ressortir le mérite de ces combinaisons intelligentes, de ces évidements ingénieux, que l'étude la plus opiniâtre a seule pu obtenir. Pour ne pas avoir à répéter nos observations précédentes à ce sujet, nous renvoyons le lecteur à la notice de la dernière planche.

Nous ne pouvons cependant pas nous dispenser de répondre à un reproche qu'on adresse à la situation de l'escalier, qu'on trouve hors de portée et hors de vue. Cette critique est mal fondée. En le plaçant dans la partie en avant-corps, cet escalier eût détruit la régularité des belles pièces qui s'y trouvent, tandis qu'il se combine parfaitement avec les petites pièces de l'arrière-corps ; son éloignement même, dans cette circonstance, loin d'être un inconvénient, nous semble au contraire faciliter les communications les plus usuelles, soit avec le bâtiment du fond, soit avec les jardins. Son débouché sous le portique n'est pas non plus sans avantage; il rend les communications intérieures plus commodes, et tend à isoler l'habitant du palais, à le mettre à l'écart et en dehors du mouvement qui règne perpétuellement aux abords de l'habitation d'un souverain, surtout dans le vestibule. Enfin, cette situation éloignée de l'escalier oblige l'étranger qui se rend aux appartements du premier étage à suivre le portique circulaire. Dans le parcours qu'il doit faire, se déroule à ses yeux une variété infinie d'effets pittoresques ; il passe de surprise en surprise, et prend ainsi la plus haute idée de la magnificence de cette noble demeure.

Quant à la forme circulaire de l'escalier, on ne peut que l'approuver comme étant la plus favorable aux localités ; mais l'ordre qui le décore offre un déplorable ajustement. L'escalier de Bramante au Vatican, dont il est une réminiscence, présentait cependant à Vignole un meilleur principe de décoration ; il fut mieux inspiré lorsque, plus tard, il exécuta le bel escalier du château de Caprarola.

L'escalier de la villa Giulia est à *cordonata*, c'est-à-dire en pente douce ; les marches sont formées de briques de champ, maintenues par un ourlet ou cordon en travertin. Il est éclairé par de nombreuses croisées bien réparties ; mais nous devons avouer que la pente a trop de roideur, ce qui le rend incommode aussi bien à monter qu'à descendre. Il était orné au sommet d'un beau soffite à caissons, qui fut détruit lors de la restauration faite au temps de Pie VI.

Coupe générale sur la longueur.

On peut, à l'aide de cette coupe, se rendre parfaitement compte de l'ensemble des constructions ; juger, par le profil, de leurs proportions relatives ; suivre les sinuosités du sol ; enfin, pénétrer à l'intérieur des bâtiments et jusque dans les parties les plus secrètes.

Il faut se garder de la première impression, et ne pas juger avec trop de sévérité cette sorte de discordance et de décousu qu'on remarque entre les divers corps de bâtiments. Le premier ordonnateur, nous l'avons déjà dit, Vignole, doit être mis hors de cause. La faute doit en être attribuée, d'une part, à l'instabilité des idées du pape ; de l'autre, peut-être, à ce penchant trop commun parmi les artistes appelés à compléter un monument, qui les porte à introduire leurs propres créations dans l'œuvre de leur prédécesseur, et à sacrifier sans scrupule l'harmonie d'un ensemble à un intérêt mesquin d'amour-propre. On ne saurait s'élever avec trop de rigueur contre une telle prétention. Mais ici, pour être juste, il faut à ces causes de désordre en ajouter une autre, qui sans doute fut prépondérante. Jules III mit à la disposition de ses architectes des colonnes antiques, avec l'injonction de les utiliser dans les constructions. Sans doute ce fut pour eux une bonne fortune d'avoir à parer leur œuvre de ces riches matériaux ; mais comme les colonnes façonnées à l'avance variaient de hauteur, le problème se compliquait beaucoup, et présentait de nombreuses difficultés. Force fut donc d'imaginer des motifs d'architecture où les colonnes trouvassent place. C'est ce qui peut expliquer l'incohérence de ces motifs entre eux, et quelques ajustements malheureux, qu'on peut, avec raison, critiquer sur plusieurs points.

Les colonnes ont été réparties de la manière suivante : huit d'entre elles contribuent à former le portique demi-circulaire ; douze autres décorent les murs latéraux de la cour (1) ; seize ferment la première loge

(1) Sur ces vingt colonnes, quatre sont de granit rouge, onze de granit gris, trois de granit du forum (*celui de Trajan*), enfin deux de marbre gris.

au fond de la grande cour (1); enfin, huit autres décorent la seconde loge située à l'extrémité des bâtiments, et ouverte sur le parterre (2).

PLANCHE 207.

Villa di papa Giulio ; façade principale du casin.

Cette façade est d'une belle masse, et les divisions y sont marquées avec cette justesse et cette sûreté de main qui caractérisent le maître. Les grandes lignes qui, en se prolongeant, enlacent à la fois avant-corps et arrière-corps, produisent du mouvement, des accidents, et sont d'un excellent effet. Les bossages et les refends qui découpent l'ordre et les chambranles des croisées du rez-de-chaussée donnent à celui-ci un caractère général de gravité, tandis que le premier étage, au contraire, se fait remarquer par son élégance. Ces contrastes, qui dans les arts sont un élément de beauté, doivent sans doute être recherchés, mais il faut du savoir et du tact pour maintenir ainsi en parfait équilibre deux principes opposés, et pour ne pas rompre l'harmonie.

Quelques observations critiques nous ayant été suggérées en présence du monument lui-même, trouvent ici naturellement leur place. Bien qu'elles tendent à diminuer le mérite de la façade, celui-ci est trop réel, et les qualités essentielles y sont trop bien reconnues, pour que les taches que nous pourrons signaler dans les détails puissent enlever de leur prix aux beautés incontestables de l'ensemble.

Le portone, ou porte d'entrée, comprenant les deux colonnes en saillie, nous semble donc d'une proportion trop allongée, et les bossages des claveaux trop lourds. Les croisées du rez-de-chaussée,

(1) Il y a bien dix-huit colonnes, mais deux d'entre elles sont exécutées à l'intérieur en briques recouvertes d'un enduit. Deux colonnes sont de brocatellone, deux de brèche coraline, deux de cipollin, deux de granit gris, et huit de marbre gris.

(2) Deux de ces colonnes sont de granit gris, deux de granit rouge, deux de marbre gris, deux de pavonazzetto. Ces huit colonnes et quatre autres furent, dit-on, trouvées à Tivoli; et leur découverte n'eut même lieu qu'après l'achèvement presque entier des constructions.

quoique louables pour le motif des bossages qui maintient l'unité dans le soubassement, sont maigres, et n'ont pas toute l'importance qu'elles comportent. Les balustres du balcon sont trop écartés ; et la porte placée derrière, d'une proportion déjà trop courte, le semble bien davantage par l'effet de la perspective. Enfin, les petites croisées pratiquées dans les niches sont un ajustement mesquin. Nous devons dire, pour la justification de l'architecte, que son intention arrêtée était de laisser ouverte l'arcade du milieu ; qu'il dut céder à des tracasseries et à des obsessions incessantes, et fermer cette arcade par une porte. Comme le jour vint à manquer à l'intérieur, Vignole fut alors réduit à ouvrir deux petites croisées dans les niches déjà exécutées à l'extérieur ; et son œuvre, par suite de cette modification, fut sensiblement altérée. Toutefois, il comprit si bien le mauvais effet de ces petites croisées, qu'il chercha à les dissimuler en plaçant des statues dans les niches. Les statues ayant été enlevées depuis longtemps, le motif mesquin des croisées a reparu de nouveau.

Un reproche assez sérieux qu'on pourrait faire à cette façade, c'est que la transition entre les deux ordres n'est pas suffisamment graduée. L'ordre composite est trop riche relativement à l'ordre toscan à bossages du rez-de-chaussée, et d'une proportion comparativement trop courte. Cependant, avant de prononcer ainsi un blâme contre Vignole, maître passé dans l'art des proportions, il faut considérer que ce même ordre composite se continue, et participe à la décoration de l'intérieur de la cour, et que là il est en parfaite harmonie de rapport et de convenance avec l'ordre ionique du rez-de-chaussée. Au reste, s'il est vrai, comme on le prétend, que d'anciens dessins de cette époque représentent la façade couronnée d'une balustrade destinée à cacher le toit, et que cette balustrade ait été comprise dans le projet de Vignole, on doit croire que celui-ci avait cherché, à l'aide de cette adjonction, à rétablir les proportions harmoniques entre le premier étage et le rez-de-chaussée. Sans doute on a lieu de s'étonner que cette balustrade ne soit pas indiquée sur la médaille ; mais ne sa-

vons-nous pas que pendant toute la durée de cette construction il y eut tant de fluctuations et d'incertitudes, qu'un projet adopté au début des travaux a pu être modifié dans le cours de leur exécution ?

La corniche à consoles, fort usitée par Vignole, et qu'on retrouve encore ici, forme en cette circonstance un digne couronnement au pourtour du bâtiment. Les croisées du premier étage ne sont pas moins dignes d'éloges, et se font remarquer par leur élégance et leurs beaux profils.

Les fragments des deux plans que nous avons ajoutés sous forme de renseignements, feront connaître avec précision les reliefs du balcon, des colonnes, des pilastres, et même des moulures.

Les panneaux de la porte d'entrée, aujourd'hui détruite, et le buste placé dans l'arcade du premier étage, ont été rétablis d'après une gravure de l'ouvrage de Pietro Ferrerio, qui vivait au XVII^e^ siècle.

PLANCHE 208.

Villa di papa Giulio ; façade postérieure, et coupe sur le casin.

En considérant cette façade, on reconnaît tout d'abord le grand architecte, l'artiste consommé. Il se révèle dans l'ensemble, on le retrouve dans la grâce et l'à-propos de mille ajustements qui tous vous charment à un haut degré. Il faut remarquer combien la masse est d'un rapport harmonieux, et combien la forme cintrée prête aux brillants effets ; il faut étudier l'heureuse proportion des deux grands ordres, que l'opposition des deux ordres secondaires fait valoir. Voyez aussi comment ces petits ordres se relient, soit avec les lignes des impostes, soit avec les corniches des croisées, et quel emploi judicieux Vignole a fait des colonnes antiques au rez-de-chaussée. Enfin, observez au fond de la cour la grande arcade du centre avec les deux petites arcades annexes, qui reproduisent en quelque sorte le motif extérieur du portone réuni aux deux niches latérales ; motif à l'instar des arcs de triomphe de l'antiquité, et qui se répète ici en saillie aux angles de la

cour ; et vous reconnaîtrez partout un sentiment exquis de l'art, et vous serez frappé des ressources infinies qu'un maître aussi habile savait trouver dans son génie, que nous voyons toujours croissant, en raison même des obstacles qu'il rencontrait.

Nos dessins peuvent bien donner l'idée de toutes ces beautés sévères et architecturales, mais ils ne sauraient rendre tout le charme des peintures qui décorent l'intérieur et l'extérieur du portique. Comme ces peintures ne pouvaient être ici suffisamment exprimées, nous les produirons plus loin et séparément. A l'intérieur du portique et sur les panneaux du mur se voient donc des arabesques aux vives couleurs, mêlées aux dieux de la Fable et à leurs joyeux attributs ; tandis qu'à la voûte, des enfants et de jeunes satyres folâtrent au milieu du feuillage d'un berceau de vigne, où se reposent des oiseaux de toutes sortes. A l'extérieur, de grands encadrements fouillés au-dessus des petits ordres avaient reçu des fresques que le temps, l'incurie des propriétaires, et enfin le badigeon, ont totalement fait disparaître. En revanche, on retrouve dans les salles des deux étages, mais surtout du rez-de-chaussée, de gracieuses arabesques et des compositions mythologiques d'une fraîcheur et d'une conservation si parfaites, qu'on ne saurait citer aucune fresque de cette époque qui, sous ce rapport, puisse être comparée à celles des salles de la villa Giulia (1).

La croisée du premier étage, située au centre, n'est certes pas de Vignole, et elle est attribuée à Michel-Ange. Cette opinion paraît vraisemblable, si on compare cette croisée à celles du deuxième étage de la cour du palais Farnèse. En tout cas, elle fait peu d'honneur à son auteur, quel qu'il soit. En effet, non-seulement elle interrompt la continuité de la belle ligne de l'architrave et des corniches par ses dimensions exagérées ; non-seulement elle détruit la symétrie du centre

(1) Cette observation n'est peut-être pas rigoureusement exacte. Il se peut qu'en prenant mes notes, tout frappé que j'étais de l'éclat du coloris, je n'aie pas tenu compte d'une restauration moderne qui, vraisemblablement, eut lieu au temps où les arabesques des portiques furent elles-mêmes retouchées. A la distance considérable où je me trouve des localités, je ne puis aujourd'hui qu'en appeler à mes souvenirs, qui ne me donnent rien d'assez précis.

avec les avant-corps ; mais l'étrangeté et la sécheresse de ses détails font tache, et semblent une anomalie dans ce monument classique de Vignole.

La coupe qu'on voit au-dessus de la façade dont nous venons de faire l'appréciation, ajoute à la clarté de notre description. Elle fait connaître la saillie et l'arrangement du balcon de la façade extérieure, la décoration du vestibule et des salles du premier étage ; enfin, le motif en avant-corps à l'extrémité de la partie cintrée du bâtiment. Mais la combinaison de deux ordres différents au même étage est une particularité jusque-là peu usitée, et qui mérite d'être mentionnée. Cette combinaison, du reste, remonte aux anciens, et se retrouve dans les Thermes. Bramante l'avait admise dans son projet pour la basilique de Saint-Pierre, et Peruzzi l'y avait conservée. Ce même motif est encore maintenu dans plusieurs projets d'Antonio da Sangallo, qui finit par le supprimer dans son projet définitif, exprimé par son modèle. Michel-Ange adopta cette disposition des deux ordres pour le palais des conservateurs du Capitole, et la proposa peut-être pour la villa di papa Giulio. En tout cas, ce fut Vignole qui l'exécuta, et c'est ici qu'on la rencontre pour la première fois parfaitement étudiée (1).

PLANCHE 209.

Villa di papa Giulio ; détails du casin.

Il y a plusieurs beaux détails sur cette planche, et d'autres d'un mérite secondaire. Nous rangerons parmi les premiers l'ordre du portone et la croisée du premier étage ; nous classerons parmi les seconds la croisée du rez-de-chaussée et le grand ordre de la cour. L'ordre du portone peut être parfaitement apprécié à l'aide des deux coupes que nous donnons : l'une faite sur le milieu de l'arcade, et

(1) Pour la basilique de Vicence, Palladio a combiné deux ordres au même étage, et l'a fait avec un grand succès. Son ajustement est très-différent de celui de Vignole ; car le petit ordre est disposé de manière à servir de support à des arcades qui, chez lui, remplacent les entre-colonnements.

l'autre sur le milieu des niches ; tout s'y explique, saillies, rapports et moulures. Cet ordre, quoique toscan, a la proportion dorique. Son chapiteau, couronnant un fût formé d'une suite de bossages, paraît maigre (1). La croisée du premier étage est à la fois élégante et ferme, et conçue de manière à s'harmoniser avec les détails du rez-de-chaussée ; elle est recommandable pour la composition de ses moulures, comme pour leurs rapports.

Les croisées du rez-de-chaussée, qui appartiennent à la seconde catégorie, ne sont pas en tout point satisfaisantes. Les bossages mêlés aux chambranles, qu'ils découpent et masquent en partie, sont assurément une heureuse idée, un motif plein d'à-propos, en ce qu'il donne aux chambranles plus de fermeté et continue au rez-de-chaussée l'unité du style toscan ; mais ces bossages sont étroits, et semblent maigres au-dessus d'un soubassement déjà lourd. Les moulures et les consoles de l'appui n'ont dans le profil ni distinction ni caractère ; et le banc de pierre, imitation malheureuse de celui du palais Farnèse, est loin de celui-ci pour le grandiose et la beauté du galbe.

Le grand ordre du rez-de-chaussée de la cour n'a aucune finesse ; les moulures de l'entablement sont lourdes, et d'un profil sans délicatesse. Enfin le piédestal est trop élevé, et sa base a trop peu de saillie.

Nous ne pouvons dissimuler ici que la taille des moulures manque en général de netteté et de fini, et que nous avons même reconnu, en prenant les mesures de la cour, des différences et des irrégularités sensibles dans les parties symétriques, ce qui dénote peu de surveillance de la part de Vignole, et sans doute trop de précipitation dans l'exécution.

PLANCHE 210.

Villa di papa Giulio ; suite des détails du casin.

Nous avons groupé les détails du premier étage de la façade exté-

(1) Ce genre de décoration, où dominent les bossages, se retrouve fréquemment dans les palais de Florence et jusque dans l'architecture antique. On cite à Rome l'antique Porte-Majeure, dont les colonnes sont, comme ici, revêtues de bossages.

rieure, de manière à ce qu'ils soient appréciés aisément, et que la valeur relative des moulures puisse être jugée d'un coup d'œil. Le grand ordre composite est traité dans un caractère de simplicité, et son chapiteau n'est même pas détaillé. Les moulures de l'entablement sont peu multipliées, et ne portent aucun ornement. L'archivolte de l'arcade est surbaissée, et monte jusqu'à l'architrave, tandis que l'archivolte des niches latérales, dont la forme est plein-cintre, arrive seulement au-dessous de l'astragale des chapiteaux, qui sert aux niches comme d'encadrement. Le piédestal placé entre les deux grands ordres participe par sa simplicité plutôt de l'ordre inférieur que de l'ordre supérieur, auquel il appartient pourtant. On peut reprocher aux balustres qui l'accompagnent d'être surchargés de moulures à la base, et d'en être dépourvus au sommet. Les caissons à l'intrados de l'arcade sont d'un bon effet, mais la clef de cette arcade est sèche et mesquine. La porte, harmonieuse quant aux lignes, est d'une proportion trop courte. Nous avons déjà exprimé notre opinion au sujet de cette porte, qui nous semble avoir été exécutée après coup. (*Voyez* page 449.) Le petit ordre composite du premier étage de la cour n'est pas non plus complétement satisfaisant; la forme de son chapiteau est indécise et molle. Ce reproche atteint également les chapiteaux des pilastres du petit ordre ionique du rez-de-chaussée, mais nullement les chapiteaux des colonnes du même ordre, qui d'ailleurs sont antiques et caractérisés par plus de fermeté. Quant à la croisée du milieu, nous l'avons déjà appréciée par rapport à son effet général sur la façade; bien que mieux profilée que la plupart des détails de Michel-Ange, les moulures y sont sèches, et d'un goût plutôt étrange qu'original.

Nous avons pensé qu'une souche de cheminée, du reste fort simple, mais ajustée par Vignole au-dessus du mur de la façade principale, pourrait avoir de l'intérêt; et comme le dessin de

cette souche n'avait pas trouvé place parmi les détails de cette façade, nous avons songé à l'utiliser en le plaçant ici dans le texte.

PLANCHE 211.

Villa di papa Giulio; vue du vestibule d'entrée et du bâtiment du fond de la grande cour.

Cette vue rend parfaitement l'impression qu'on reçoit en entrant dans cette habitation. Le vestibule est grave et d'une architecture simple et régulière, mais qui peut paraître nue en présence des riches peintures du portique; on distingue à l'extrémité la façade du fond de la cour, et au-dessus d'elle quelques arbres lointains de la villa Borghèse.

Au bas de la même planche, on ne verra pas sans plaisir un fragment des peintures qui décorent la voûte en berceau du portique cintré de la grande cour : ce fragment, du reste, est composé de sujets choisis sur divers points de la voûte, et il est présenté comme un spécimen de ces peintures. C'est une décoration d'un brillant coloris, exécutée avec une grande franchise de pinceau, et qui est tout à fait assortie à l'embellissement d'une habitation champêtre. Le charmant badinage de ces enfants et de ces jeunes faunes d'une carnation si belle, suspendus aux treilles et cueillant des fleurs et des raisins; ces papillons aux mille couleurs, et ces oiseaux de toutes sortes éparpillés au milieu du feuillage, avec lequel ils s'harmonisent si naturellement, sont autant d'objets qui réjouissent la vue et disposent l'âme à des sentiments agréables.

PLANCHE 212.

Villa di papa Giulio; vue d'une partie du vestibule d'entrée, du portique et de la grande cour.

On jugera, d'après cette vue, de l'ensemble du portique circulaire, dont la voûte, se repliant sur elle-même, présente un aspect si pit-

toresque. La décoration de cette voûte, formée d'un berceau de treilles et d'accessoires charmants, ajoute encore à l'effet général. Sur les murs du portique sont distribuées, dans une série de panneaux, de gracieuses arabesques que nous décrirons tour à tour sur les pages suivantes. La porte qu'on distingue à gauche introduit à l'escalier principal, lequel fait monter aux appartements et aux entre-sol du premier étage.

PLANCHE 213.

Villa di papa Giulio; vue générale des bâtiments de la grande cour, prise à droite sous le portique.

Cette vue présente une brillante perspective et un tableau tout composé. On imaginerait difficilement un mouvement de lignes plus varié, une architecture plus régulière, dans de meilleures proportions, et ornée tout à la fois de peintures aussi élégantes.

Au premier plan, on retrouve clairement exprimés les beaux détails architectoniques du portique, et à la voûte l'une des plus gracieuses parties des peintures décoratives; tandis que le second plan et le fond expliquent le développement entier de la cour, les saillies des avant-corps du casin, les reliefs des bâtiments secondaires, et indiquent jusqu'au profil des coteaux voisins.

PLANCHE 214.

Villa di papa Giulio; vue du casin ou bâtiment d'habitation, prise de l'extrémité de la grande cour.

C'est pour donner une idée plus complète de la façade intérieure du bâtiment d'habitation, pour en rendre l'effet plus saisissant, que nous avons jugé à propos d'ajouter ici cette autre vue. Elle explique parfaitement les divers ressauts des murs d'enceinte de la cour, leur jonction avec le bâtiment principal, le mouvement des lignes, et tout le pittoresque de la partie cintrée; enfin elle fait connaître cette déli-

cieuse maison de plaisance sous un aspect nouveau, plus théâtral et plus piquant.

PLANCHE 215.

Villa di papa Giulio ; peintures qui décorent le mur du portique de la grande cour.

Panneaux *M,n, R,r.*

Nous avons déjà eu plusieurs fois l'occasion de parler de la décoration de ce portique ; les peintures y ont de l'éclat, l'effet en est séduisant et harmonieux ; et ce qui ajoute à leur charme, c'est que les sujets y sont d'une convenance parfaite dans un lieu de plaisance.

On trouvera sur le plan (*voyez* pl. 206) les lettres de renvoi qui serviront à désigner les seize panneaux dont se compose toute cette partie de la décoration. Ces lettres ont été distribuées de manière à faire comprendre au premier aperçu la disposition symétrique des divers panneaux. Ainsi :

Deux panneaux	*A,a*,	correspondent aux portes et sont ajustés au-dessus d'elles. (*Voyez* pl. 216 et 217.)
Quatre panneaux	*B,B',b,b'*,	se groupent deux à deux et se correspondent tous les quatre ; les ajustements du centre établissent seuls la différence des deux premiers aux deux derniers. (*Voyez* pl. 216 et 217.)
Quatre panneaux	*D,D',d,d'*,	même observation que pour les précédents. (*Voyez* pl. 215 et 217.)
Quatre panneaux	*M,m,N,n*,	ont des dispositions semblables et une physionomie générale qui a quelque rapport ; mais les deux premiers, comme les deux derniers, ont entre eux plus d'analogie. (*Voyez* pl. 215 et 217.)
Enfin, deux panneaux	*R,r*,	sont en tout semblables et sans la moindre différence. (*Voyez* pl. 215.)

D'après la classification que nous venons de faire, on juge qu'il n'a pas été nécessaire de représenter tous les panneaux complets : dans chaque catégorie un seul a suffi pour donner la physionomie de l'en-

semble des autres; et pour ceux-ci nous nous sommes borné à reproduire la partie centrale, et qui diffère essentiellement.

Nous avons d'abord à nous occuper des trois panneaux *n*, *R* et *M* de la planche 215. Comme nous l'avons dit plus haut, les deux panneaux *n* et *M* ont entre eux quelque analogie pour la dimension comme pour la disposition générale; mais la partie centrale est entièrement différente. On doit remarquer l'élégance de ces arabesques, et combien elles offrent de variété.

On trouve, planche 217, deux intérieurs de panneaux qui correspondent à ceux de la planche 215, dont nous venons de parler; ainsi l'un d'eux, le panneau *m*, où l'on voit Silène et un faune à sa suite, correspond au panneau *M*, où se trouve un Bacchus; l'autre, le panneau *N*, répond au panneau *n*. Le premier contient la figure de Neptune, et le second celle du dieu Mars.

Quant au panneau *R* de la planche 215, qui est situé près de l'arcade, à l'entrée du portique, il se fait remarquer par ses beaux fruits et quelques autres détails. Son correspondant *r* ne présente aucune variété, et c'est pourquoi il n'y avait pas lieu de le reproduire.

PLANCHE 216.

Villa di papa Giulio; peintures qui décorent le mur du portique de la grande cour.

Panneaux *A*, *a*; *D'*, *d'*; *D*, *d*; *B*, *b*; *B'*, *b'*.

Le panneau du centre, désigné par la lettre *A*, est occupé en grande partie par une porte d'un bon rapport et bien profilée. Au-dessus de cette porte est une peinture où l'on voit un Silène porté par des vendangeurs et des faunes, accompagnés de joueurs de cimbales. Quelques belles figures sont à citer dans cette composition (1).

Sur la planche 217 le panneau *a* est identique quant à l'ajuste-

(1) Nous ne dissimulerons pas que plusieurs de ces figures sont inspirées d'un croquis de Raphaël, qui a été gravé par Agostino Veneziano.

ment, au panneau *A*, mais la peinture qui couronne la porte a naturellement varié.

Le milieu du panneau *D'* est occupé par une figure de Vénus qui pose sur un globe. Nous avons donné en entier ce panneau, pour faire connaître le motif de l'ensemble des arabesques. Les trois autres panneaux correspondants, *D*, *d*, *d'*, se voient planche 217. Ils ont, ainsi que le panneau *D'*, une sorte de fronton qui surmonte la figure. Nous n'avons représenté de ces trois panneaux que la partie qui offre des variantes.

Enfin le panneau *B*, au centre duquel on voit Saturne armé d'une faux, et qui dévore ses enfants, est donné complet, pour faire connaître en entier le motif des arabesques. La figure du dieu est couronnée d'une sorte de *vela*, ajustement qui se répète, ainsi que les compartiments d'arabesques, sur les panneaux *B'*,*b*,*b'* qu'on voit planche 217, où sont indiquées les parties seules qui présentent des variantes.

PLANCHE 217.

Villa di papa Giulio; variantes des peintures qui décorent le mur du portique de la grande cour.

Nous renvoyons, pour cette planche, aux notices des deux planches 215 et 216, qui expliquent la manière de compléter les fragments que nous donnons ici, à l'aide des panneaux entiers représentés sur les planches 215 et 216.

Ainsi la porte *a* peut aisément se compléter d'après la porte *A* de la planche 216. Le sujet de la peinture a seul varié. Silène est encore le personnage principal; il est étendu sur un bouc, et des satyres dansent autour de lui.

De même les deux panneaux *m*, *N*, où se voient Silène et Neptune, peuvent être reproduits en entier d'après les panneaux complets *M* et *n* de la planche 215; les trois panneaux *D*, *d*, *d'*, où les figures de Diane, d'Apollon et de Mercure sont placées sous un fronton, d'après le panneau *D'* de la planche 216; enfin les trois panneaux *B'*, *b*, *b'*,

où les figures de Jupiter, de Terpsichore et d'Éole sont placées sous des espèces de *vela*, se compléteront de même en recourant au panneau *B* de la planche 216.

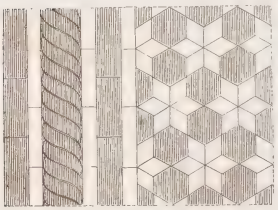
Dans ces variantes il faut remarquer surtout la pose élégante des figures principales, toutes bien caractérisées, et noter plusieurs charmants détails accessoires.

PLANCHE 218.

Villa di papa Giulio; arabesques des voûtes de diverses salles du rez-de-chaussée.

A droite et à gauche du vestibule se trouvent deux grandes salles, destinées sans doute à recevoir les gardes du pape. Toutes les deux ont leurs voûtes décorées de nobles et riches peintures. Nous avons représenté celle de droite, qui est désignée par la lettre *T* sur le plan. (*Voyez* pl. 206.) A l'ensemble de la voûte, et au-dessous, nous avons ajouté quelques détails pour en mieux faire apprécier les ornements; ces détails exécutés, partie en relief et partie en peinture, sont trop multipliés, et semblent confus. Ici, comme Raphaël l'a fait au Vatican, des figures religieuses sont mêlées aux compositions mythologiques; mais au Vatican l'arabesque profane n'est qu'un accessoire, tandis qu'ici les sujets principaux sont empruntés à l'histoire de Diane.

Au bas de la planche sont détaillées deux parties de voûtes appartenant aux petites salles marquées *U* et *I* sur le plan (pl. 206). La disposition de l'ornementation est la même pour ces deux voûtes, mais elle diffère complétement dans le détail : au centre de l'une, on a représenté la Victoire; la Renommée figure au centre de l'autre. Toutes les deux se font remarquer par l'ajustement exquis de leurs arabesques. — On reconnaît partout, dans



ces pièces du rez-de-chaussée, qu'un artiste plein de goût a présidé à leur décoration; car les peintures gracieuses et fraîches qui parent les voûtes, et leurs encadrements si riches, ne sont pas les seules parties méritoires qu'on ait à signaler. L'art, en effet, se retrouve même dans les détails les plus modestes et les moins remarqués, et jusque dans le carrelage en terre cuite, composé de briques de formes diverses et de couleurs plus ou moins foncées. On voit que ce carrelage résulte d'une combinaison assez ingénieuse; le dessin en est agréable, et on pourra juger de l'ensemble d'après le fragment que nous avons placé au bas de la page qui précède.

PLANCHE 219.

Villa di papa Giulio; façade du fond de la grande cour, plan et coupe sur la cour basse et la nymphée.

Cette partie de la villa est bien inférieure à l'autre, surtout sous le rapport du style de son architecture. Elle a néanmoins du mérite, qu'on retrouve dans l'ingénieuse disposition des plans sur un sol étagé, qui rendait les conditions de distribution plus difficiles à remplir. On convient que les loges des deux extrémités, la double rampe, la nymphée avec sa balustrade, que toute cette agglomération de richesse architecturale dans une enceinte aussi resserrée produit un certain effet; mais l'incorrection de divers détails, et plusieurs ajustements d'une combinaison maladroite, jettent dans cette partie réservée de l'habitation une sorte de froideur qui agit sur le spectateur au point de le rendre indifférent dans un lieu où tant d'efforts ont été faits pour lui plaire. Quelques arbres plantés autour de la balustrade de la nymphée, et encaissés dans de petits socles en pierre et à moulures, existaient dans l'origine, comme semble l'indiquer une ancienne gravure. Ces plantations, dans une cour toute de pierre et de marbre, devaient être d'un effet des plus pittoresques; on conçoit tout le charme que cette

verdure répandait dans ce lieu isolé, et combien l'ombre qu'elle projetait devait y ajouter d'agrément et de mystère.

La façade du fond de la grande cour, qu'on voit au haut de cette planche, n'est pas d'une belle masse. Les parties en saillie, telles que les colonnes et les cariatides, ne lui enlèvent même pas de sa monotonie. Les détails ne rachètent malheureusement pas la faiblesse du parti de l'ensemble. Ils n'ont rien de remarquable, si ce n'est cette particularité, que les volutes, aux extrémités des parties saillantes et aux angles de la cour, se ploient de la même manière qu'au temple antique de la Fortune virile. L'inscription de l'attique, en l'honneur de Clément XIV qui commença la restauration, et de Pie VI qui l'acheva, est aujourd'hui enlevée; nous l'avons figurée sur la gravure, et en voici le texte :

PIVS SEXTVS P. M
IVLIAE VILLAE IAM VETVSTATE CORRVPTAE
INCHOATAM A CLEMENTE XIV
INSTAVRATIONEM PERFECIT.
ANNO MDCCLXXVIII. PONT. SVI ANNO III.

La coupe, étudiée simultanément avec les plans, vous fait parfaitement connaître la loge de l'entrée et celle du fond, près de laquelle sont placées les volières ; elle vous explique la double rampe ou *cordonata* qui fait descendre à la cour basse ; enfin elle vous introduit dans les salles fraîches situées sous les deux loges, et vous fait même pénétrer plus bas, jusque dans l'intérieur de la nymphée.

En fixant son attention sur la première loge, on se demande ce qui a pu déterminer l'architecte à détruire, sans motif apparent, la régularité du vestibule, et pourquoi il a donné, aux deux portes qui se font pendant, une modénature si différente. Il est présumable que primitivement la loge dont il est ici question n'avait qu'une épaisseur à peu près égale à celle de la loge placée à l'autre extrémité, et que la double rampe ou cordonata aboutissait à un palier découvert. Am-

manati, en prenant la direction des travaux, supprima donc et envahit le palier, en reportant à son extrémité la façade de la loge; entre les colonnes de cette façade il plaça des balustres à double panse, semblables à ceux qui entourent la nymphée. Il faut croire, comme nous l'avons déjà dit, qu'il était extrêmement jaloux de constater sa participation aux travaux, puisque, non content de l'indiquer par une inscription (1), il a cherché à l'exprimer d'une manière plus explicite encore, en changeant de style pour la nouvelle porte, voulant marquer par une irrégularité flagrante le point où il prenait les constructions. Je regarde la première porte comme l'œuvre de Michel-Ange ou de Vasari, qui dirigèrent momentanément les travaux après la retraite de Vignole, et avant l'arrivée d'Ammanati (2). Je soupçonne toutefois celui-ci d'être l'auteur de l'attique de la façade gravée au haut de cette planche. Les cariatides qui décorent cet attique semblent, en effet, témoigner pour le sculpteur, et, à cette époque, Ammanati n'était guère connu que pour tel; on ne s'aperçoit que trop qu'il débutait alors en architecture, et ce n'est pas ici qu'on pourrait retrouver l'habile architecte du palais Negroni (3).

L'ensemble de la cour se fait remarquer par un décousu fâcheux entre les diverses ordonnances, par l'absence d'une pensée unique

(1) Cette inscription, en caractère de 0m,015, se retrouve sur la face *A* du pilastre carré de l'angle de droite du vestibule qui donne entrée aux bâtiments de la nymphée. Elle est placée à la hauteur de 2m,04 au-dessus du carrelage, et en voici le texte et la disposition :

BARTHOLOMEO AMMANATO
ARCHITETTO FIORENTINO.

(2) Près de cette porte, mais sur le mur extérieur des bâtiments exposés au nord, on remarque une croisée dont les profils ont beaucoup d'analogie avec ceux de la porte. Cette croisée est supportée par des consoles du style d'Ammanati, ce qui pourrait faire croire que la porte est également son ouvrage; mais comment supposer alors qu'il ait, sans aucun motif, voulu détruire l'harmonie du vestibule? Je persiste donc à attribuer la première porte aux architectes ses prédécesseurs, que je viens de nommer.

(3) *Voyez* les planches 159 et suivantes, où ce palais est représenté avec ses meilleurs détails.

et franche. On y reconnaît les tergiversations habituelles du maître, et même, il faut le dire, des incertitudes de goût chez les trois artistes, qu'il faut envelopper dans le même blâme. L'éloignement de Vignole semble avoir porté un coup funeste à cette partie des constructions; on dirait que les vues d'ensemble cessèrent avec lui, et que ses successeurs manquèrent du vrai sens architectural. C'est ce qu'on est porté à croire en voyant la manière inhabile dont sont reliées entre elles les deux loges des extrémités. J'admets que la difficulté était grande; que l'obligation d'utiliser huit colonnes d'un petit diamètre, et de rattacher par un ajustement celles-ci aux colonnes de l'autre loge, dont le diamètre était plus considérable, demandait des efforts et de grandes ressources dans l'esprit; mais quand on voit cependant de quelle manière la jonction des deux ordonnances a été combinée, on ne trouve pas de raisons pour excuser une telle incurie; et certes ce n'est pas ainsi que Peruzzi ou Vignole eussent résolu le problème (1). Toutefois, abstraction faite de ces négligences, les façades des deux loges ne sont pas sans mérite, comme on le verra en étudiant la planche suivante. Quant à la nymphée, elle est d'une agréable conception, et l'exécution en est très-soignée. Vasari y prit quelque part, s'il faut l'en croire; mais l'étude et les détails sont probablement d'Ammanati : les cariatides passent même pour avoir été sculptées par lui.

Les balustres placés sous l'appui entre les colonnes de la première loge, et ceux qui forment la balustrade de la double rampe, n'existent plus aujourd'hui, et sont remplacés par des barreaux de fer. J'ai rétabli ces balustres dans la coupe, d'après l'autorité de Giovanni Stern, qui affirme en avoir retrouvé des débris, et qui nous en a transmis le détail.

(1) Pour cette appréciation critique, je n'ai pas tenu compte de circonstances particulières que je puis ignorer; car les architectes n'ont que trop souvent la main forcée, et il serait injuste de les accuser toujours de fautes dont ils ne sont que les éditeurs responsables. S'il est vrai que les huit colonnes antiques de la petite loge aient été trouvées à Tivoli au temps des constructions, leur emploi devint un embarras pour les architectes, dont les dispositions étaient peut être déjà prises pour une décoration semblable à celle de la face opposée.

On remarque sur l'ordre dorique du fond, attribué à Michel-Ange, une particularité assez singulière : la partie supérieure de la corniche est recouverte d'un stuc assez mince, qui a modifié les moulures. Est-ce Ammanati qui a jugé cette modification utile, afin de mettre les moulures dans un meilleur rapport avec l'étage supérieur? Cela est peu probable. En admettant, comme on le dit, que l'ordre dorique soit de Michel-Ange, l'autorité de celui-ci était trop grande pour qu'Ammanati osât se permettre une correction. N'est-il pas plus croyable que l'application du stuc est d'une époque postérieure, et fut faite à la suite d'une restauration exécutée au temps de Paul V ou de Clément XIV? Aujourd'hui le stuc, presque entièrement détaché, n'est plus visible que sur quelques points.

Les deux petits escaliers à limaçon qui de la cour basse montent directement à la loge du fond sont en ruine, et des éclats de pierre se sont séparés du noyau central. Comme le moindre choc pourrait déterminer l'affaissement de ces escaliers, on a pris la sage précaution d'en interdire l'usage.

La voûte de la salle fraîche placée à l'opposé, sous la principale loge, est décorée de belles fresques. Ce luxe, bien que placé dans un soubassement, ne saurait surprendre; car cette pièce était peut-être la plus agréable à habiter à certaines heures du jour.

Pour compléter la décoration de cette cour, et lui donner l'apparence de ce qu'elle devait être dans le principe, nous avons dû orner les niches de statues, afin de remplacer celles qui s'y trouvaient au temps de Jules III (1).

Parlons enfin des deux longues inscriptions gravées sur des tables de marbre qui sont fixées à droite et à gauche entre les deux niches du soubassement et dans l'entre-pilastre dorique du milieu. Ces inscriptions sont relatives à la cession de la propriété, aux travaux exécutés, et à la

(1) Un petit nombre de ces dernières ont été gravées dans un recueil qui doit être rare, et qui porte le nom de Io. Baptista de Cavalleriis, et la date de 1585. Ce recueil est dédié au cardinal Ludovico Madrucio, et contient cent gravures de statues antiques.

police de la villa. Voici celle de gauche, qui est indiquée sur la coupe :

IVLIVS III . PONT . MAX
AVSPICIO
BALDVINVS EIVS FRATER . PRAEDIOLVM SVBVRBANVM PROPE FLAMINIAM . AB ANTONIO PATRVO . CARDINALE . OLIM ANIMI CAVSA . COMPARATVM SYLVA . HORTIS . VILLIS . VINETISQ CONTIGVIS . ET CVIVSVIS PLANTAR . GENERIS . NVMERO PENE IN FINITO . A SE AVCTVM . NOVOQ . AC POLITIORE CVLTV . NVLLO NON LOCO . DIRECTVM . ATQ . ILLVSTRATVM . AQVA . VIRGINE ET FONTIB SALVBERRIMIS . E LATEBRIS TERRAE INACCESSIS . NON MINVS AD COM MVNE OMNIVM . QVAM AD PRIVATVM COMMODVM . IN LVCEM EDV CTIS . VNDIQ. IRRIGVVM FACTVM . SALIENTIBVS . PISCINA AVIARIO ATQ . HOC QVASI THEATRO . ADMIRABILI . PICTVRAE STATVARVM EMBLEMATVM SPLENDORE CONSTRVCTIS
TEMPLOQ . IN PRIMIS DEO OPT . MAX . AC DIVO ANDREAE
AB IPSO IVLIO PONTIFICE
ERECTO . ATQ . DICATO
SIBI INNOCENTIO CARDINALI . ET FABIANO COMITI
FILIIS
ET EORVM POSTERIS
IN AMPLIOREM . ET AVGVSTIOREM FORMAM
REDEGIT

PRAEDIVM AVTEM HOC IPSVM . AC QVIDQVID VSPIAM IN EO ORTVM . CVLTVM . STRVCTVM . AMPLIATVM . ORNATVM . VEL IN PRAESENTI EST . VEL ERIT IN POSTERVM . SIVE TOTVM . SIVE ALI QVA EX PARTE . CVIVSQVEMODI . ET QVANTVLA EA CVNQ . FVERIT
PRAETER IPSOS FRVCTVS
VTI NVLLO PRORSVS PRECIO . NVLLO PACTO . NVLLO IVRE CVIQVAM . VNQVAM . ALICVBI . VENDI . OBLIGARI . DONARI . ALI QVE QVOVIS MODO ALIENARI POSSIT . TESTAMENTO . IN PER PETVVM . AB EODEM BALDVINO . OMNIBVS
EST INTERDICTVM
NE DE NOMINE EXEAT FAMILIAE SVAE

L'inscription qui est à droite, et en face de la précédente, est ainsi conçue :

DEO . ET LOCI DOMINIS
VOLENTIBVS

HOC IN SVBVRBANO . OMNIVM . SI NON QVOT IN ORBIS . AT QVOT IN VRBIS SVNT AMBITV . PVLCHERRIMO . AD HONE STAM POTISSIME VOLVPTATEM FACTO . HONESTE VOLVPTV ARIRER . CVNCTIS FAS HONESTIS ESTO . SET NE FORTE QVIS GRATIS INGRATVS SIET . IVSSA HAECCE . ANTE OMNIA . OMNIS CAPESSVNTO

QVOVIS QVISQ . AMBVLANTO . VBIVIS QVIESCVNTO . VERVM HOC CITRA SOMNIVM . CIRCVM SEPTA ILLVD

PASSIM QVIDLIBET ILLVSTRANTO . AST NEC HILVM QVIDEM VSQVAM ATTINGVNTO

QVI SECVS FAXINT . QVIDQVAMVE CLEPSERINT . AVT RAPSE RINT . NON IAM VT HONESTI MORIBVS . SED VT FVRTIS O NVSTI . IN CRVCEM PESSVMAM ARCENTOR

OLLIS VERO QVI FLORVM . FRONDIVM . POMORVM . OLERVM ALIQVID PETIERINT . VILLICI . PRO ANNI TEMPORE . PRO RE RVM COPIA ET INOPIA . PROQ . MERITO CVIVSQVE . LARGI VNTOR

AQVAM HANC . QVOD VIRGO EST . NE TEMPERANTO SITIMQ FISTVLIS . NOM FLVMINE . POCVLIS . NON OSCVLO . AVT VO LIS . EXTINGVVNTO

PISCIVM LVSV OBLECTANTOR . CANTV AVIVM MVLCENTOR AT NE QVEM INTERTVRBENT INTERIM . CAVENTO

SIGNA . STATVAS . LAPIDES . PICTVRAS . ET CAETERA TOTIVS OPERIS MIRACVLA . QVANDIV LVBET . OBTVENTOR . DVM NE NIMIO STVPORE IN EA VORTANTVR

SICVI QVID . TAMEN HAVD ITA MIRVM VIDEBITVR . EORVM CAVSSA . QVAE NEMO MIRARI SAT QVIVIT . AEQVO POTIVS SILENTIO . QVAM SERMONIBVS INIQVIS . PRAETERITO.

DEHINC . PROXVMO IN TEMPLO . DEO . AC DIVO ANDREAE GRATIAS AGVNTO . VITAMQ . ET SALVTEM . IVLIO III . PONT MAX . BALDVINO EIVS FRATRI . ET EORVM FAMILIAE VNI VERSAE . PLVRIMAM ET AEVITERNAM PRECANTOR

HVIC AVTEM SVBVRBANO . SPECIEM ATQ . AMPLITVDINEM PVLCHRIOREM . INDIES . MAIOREMQ . AC IN EO QVIDQVID INEST . FELIX . FAVSTVM . PERPETVVM OPTANTO
HISCE ACTIS . VALENTO . ET
SALVI ABEVNTO

PLANCHE 220.

Villa di papa Giulio ; plan détaillé de la nymphée, élévations diverses de la cour basse, comprenant les coupes sur la nymphée.

Le plan est d'un gracieux aspect ; sa forme doublement cintrée, les pilastres et les niches ornées de rochers, font pressentir une riche et pittoresque décoration. L'eau jaillit de ces rochers, et s'écoule dans un canal où elle est renouvelée sans cesse. Les quatre piliers isolés marqués sur le plan indiquent la situation des cariatides qui supportent une partie de la balustrade, et qui forment au-dessous de celle-ci une sorte de portique demi-circulaire.

On s'étonne de trouver sur le plan, dans la disposition des deux escaliers qui conduisent à l'étage supérieur, une irrégularité qui ne semble pas motivée, à moins de supposer qu'on a voulu faciliter la descente aux souterrains en donnant à l'un de ces escaliers la forme d'une pente douce, tandis que l'autre est en spirale. Les deux façades principales, représentées sur cette planche, rendent parfaitement compte de la décoration de la cour. La façade du haut est composée à peu près des mêmes éléments que celle du fond de la grande cour à laquelle elle est adossée (*voyez* pl. 219) ; mais l'adjonction du soubassement et de la double cordonata lui donne beaucoup de relief et d'importance. Le parti en est louable, et les détails, quoique sans finesse, sont à peu près irréprochables.

Quant à la façade opposée, qu'on voit au bas de la planche, elle manque complétement d'unité : le premier étage n'est nullement en rapport avec le soubassement ; il a dû subir une modification radicale, et n'a certes pas été exécuté tel qu'il avait été projeté. On sent même, d'après les ressauts des pilastres du soubassement, que l'ordre ionique de l'autre façade devait naturellement se continuer sur celle-ci ; la restitution pourrait donc se faire sans difficulté, ce qui serait pour cette loge, comme pour la cour, une amélioration notable.

On prétend qu'à l'époque où s'élevait cette partie des constructions, les huit colonnes antiques de la loge furent découvertes à Tivoli, et que l'architecte reçut l'ordre de les utiliser. Celui-ci, sans presque rien changer au parti arrêté, sans chercher une liaison nouvelle, se borna à élever sur un piédestal les colonnes trop petites qui lui étaient données ; combinaison déplorable qui a jeté le désordre dans l'ajustement général, en même temps que l'harmonie cessait entre les deux étages, par suite d'une disproportion choquante entre les deux ordonnances.

L'ordre dorique du rez-de-chaussée est attribué à Michel-Ange, et je ne vois pas d'objection qui puisse établir le contraire. Quant au premier étage, il appartient vraisemblablement à Ammanati, et n'est pas, il faut en convenir, un titre bien glorieux pour lui auprès de la postérité.

N'omettons pas de mentionner l'heureuse idée qui a fait établir des volières dans les deux larges baies du premier étage. Le chant des oiseaux, en se mariant au murmure des eaux, devait ajouter un charme de plus aux agréments de cette cour.

Les deux figures de fleuve qu'on voit couchées dans les deux grandes baies du soubassement, et qui correspondent aux volières, sont en stuc ; elles remplacent les fleuves antiques et en marbre qui dans l'origine ornaient ces baies.

PLANCHE 221.

Villa di papa Giulio ; plan et vue intérieure de la grotte qui sert d'entrée à la glacière, et médaille de Jules III.

La grotte et la glacière sont l'une et l'autre taillées dans le roc de la colline située au sud de la villa. Ce roc, à l'extérieur et à l'intérieur, est resté apparent ; la grotte seule est revêtue d'une décoration en rocaille ou cailloux colorés. Elle est d'un bel aspect, bien qu'aujourd'hui fort dégradée. Vignole est reconnu pour l'auteur de cette décoration ; les profils et les ajustements sont en effet, pour la correction et la

grâce, trop éloignés de la manière de ses successeurs pour qu'on puisse s'y méprendre.

On ne verra pas sans intérêt la médaille que nous reproduisons ici : non-seulement elle donne par le profil les traits de Jules III, auquel nous devons ce bel édifice, mais on y trouve sur le revers le dessin du projet primitif, qui peut faire juger des changements apportés aux premiers plans dans le cours de l'exécution. Ainsi, d'après la médaille, la façade extérieure devait avoir des mezzanines au rez-de-chaussée, sur l'avant-corps comme sur l'arrière-corps, tandis qu'aucune mezzanine ne devait exister au premier étage. Les croisées de celui-ci devaient être couronnées de frontons; enfin, les escaliers circulaires des arrière-corps, qui dans l'origine furent peut-être projetés semblables, étaient terminés par de petites coupoles ou lanternes, pouvant servir à les éclairer.

La façade du fond de la grande cour paraît, toujours selon la médaille, n'avoir pas subi de modification, et les cariatides y sont même indiquées. On ne trouve pareillement aucun changement à la façade du fond de la cour basse, si ce n'est la suppression de l'attique sur les deux ailes, qu'on devait décorer de statues.

Cette médaille ne portant pas de millésime, on est autorisé à croire qu'elle a été commencée au début des travaux, et que, tandis que l'artiste exécutait le portrait du pape et la façade extérieure de la villa d'après le projet de Vignole, des changements furent décidés dans les bâtiments du fond, changements auxquels dut se conformer le graveur pour le deuxième et le troisième plan de sa vue.

PLANCHE 222.

Tombeau de Giovanni Arberini, situé sous le vestibule de l'église S. M. sopra Minerva.

IX, 8. Ce tombeau de Jean Arberini, mort à quatre-vingt-cinq ans six mois et cinq jours, suivant l'inscription, est dû à la piété filiale, et fut

élevé par Jacob Arberini. Il est adossé au mur d'un vestibule étroit. Le caractère de la sculpture détermine approximativement l'âge de ce monument, qui doit remonter au milieu du XV^e^ siècle.

L'ordonnance générale est fort simple, les proportions y sont louables, les profils excellents, et les ornements d'un goût irréprochable. Mais c'est la conception en elle-même, ou, si l'on veut, la pensée intime et religieuse de l'artiste, qu'il faut surtout étudier pour s'en bien pénétrer ; car elle est de nature à pouvoir s'appliquer parfaitement à d'autres monuments de ce genre, même beaucoup plus splendides.

Les armes du défunt sont sculptées sur les piédestaux des deux extrémités du soubassement, et l'inscription qui consacre le tombeau est gravée au centre. Au-dessus de ce soubassement s'élève, entre deux pilastres, un socle sur lequel est étendu Jean Arberini. On a voulu caractériser la force d'âme de celui-ci, ou rappeler quelques faits particuliers de sa vie, sur un bas-relief allégorique dont le sujet est la lutte d'un homme contre un lion. Le personnage est représenté couché, et dans l'attitude de la prière ; il semble assisté de deux anges, portant l'un et l'autre un flambeau. Ces douces figures, d'un style plein de naïveté, paraissent animées de la même pensée que le défunt, et prier avec lui. Tous les trois s'adressent à la Vierge, qui apparaît au-dessus d'eux au milieu d'un groupe d'anges. Le visage et la pose de celle-ci respirent la bienveillance, et font pressentir que la prière doit être exaucée. Toute cette scène muette, où domine le sentiment chrétien, est parfaitement exprimée, et nous regrettons de ne pouvoir appliquer un nom d'auteur à cette œuvre estimable.

La peinture qui dans l'origine décorait la partie supérieure et cintrée du monument ayant disparu, nous avons dû emprunter à un autre tombeau le tableau de la Vierge, afin de conserver au monument son aspect primitif et toute la pensée de l'artiste.

Plan de l'église S. Carlo, via del Corso.

IV. 60. Sixte IV, en 1471, accorda aux Lombards une petite église appelée S. Niccolo del Tufo, qu'ils restaurèrent et dédièrent au célèbre docteur de l'Église latine, saint Ambroise, archevêque de Milan, leur protecteur. Saint Charles Borromée, autre archevêque de Milan, mort en 1585, ayant été canonisé en 1610, aux applaudissements de la ville de Rome et de toute la chrétienté, des cardinaux lombards et plusieurs riches personnages de cette nation fournirent les fonds nécessaires pour élever en l'honneur des saints Ambrogio et Carlo la somptueuse église dont nous avons le plan sous les yeux. Après avoir préalablement démoli un grand nombre de maisons, on posa la première pierre de ce bel édifice le 29 janvier 1612, et les constructions s'élevèrent sur les dessins d'Onorio Lunghi, et furent continuées par son fils Martino Lunghi. Pietro da Cortona vint ensuite, et ce fut lui qui exécuta la décoration, la croisée, la tribune et la coupole. Enfin, vers 1690, le cardinal Omodei ayant rejeté un projet composé par Carlo Rainaldi pour la façade, fit construire celle-ci par Gio: Baptista Menicucci, assisté du frère capucin Mario da Canepina. Du reste, cette façade est du plus mauvais goût; l'ordre y est lourd, et a beaucoup trop d'importance; enfin les croisées sont un non-sens, puisqu'elles accusent un étage qui n'existe pas à l'intérieur.

Quant au plan, il est digne au contraire d'une attention sérieuse; la disposition en est largement conçue et parfaitement régulière. Il est combiné de manière que tout à l'intérieur a l'apparence grandiose : les arcades qui divisent les nefs ont de l'ampleur, la circulation autour de l'abside est facile, l'entrée à la sacristie est commode; enfin, des accès à l'église, avec d'utiles dégagements, ont été habilement ménagés sur divers points.

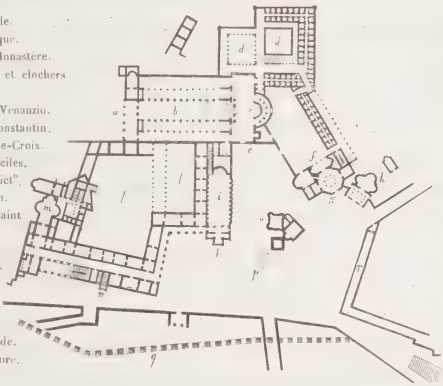
Dans les bâtiments annexés à l'église se trouvent un oratoire et un hôpital destiné aux nationaux, c'est-à-dire où l'on reçoit seulement les malades lombards.

PLANCHE 223.

Basilique de San Giovanni in Laterano (de Saint-Jean de Latran); *plan général et vue d'ensemble de l'église, de ses dépendances, et du palais pontifical.*

LÉGENDE.

a Façade principale.
B, *b* Ancienne Basilique.
C, *c* Abside, — *d* Monastère.
E, *e* Façade latérale et clochers de Pie IV.
f Portique de S. Venanzio.
G, *g* Baptistère de Constantin.
H, *h* Oratoire de Sainte-Croix.
I, *i* Salles des Conciles.
K, *k* Loge de la Bénédict[n].
L, *l* Palais de Latran.
m Triclinium de saint Léon III.
n Escalier Saint.
o Restes de la bibliothèq. de S[t]-Hilaire.
p Situation de l'obélisque de Sixte V.
q Aqueduc de Claude.
r Hôpital S. Salvatore.



NOTA.

Pour qu'on puisse mieux suivre le récit que nous allons faire de l'origine et des agrandissements successifs des bâtiments de S[t]-Jean de Latran, nous produisons en tête de cette notice le plan qui représente l'état des constructions avant que Sixte V vînt y apporter de grands changemens. Ce plan doit être comparé à celui de la planche 223, qui exprime l'état actuel des localités.

La vue qui est disposée au-dessus du plan représente le palais à une époque également antérieure à Sixte V, mais elle ne concorde pas parfaitement avec les indications du plan. L'une et l'autre sont extraits de l'ouvrage de Cesare Rasponi (*De basilica et patriarchio Lateranensi*), qui sans doute les a lui-même puisés à des sources différentes. Ces deux renseignements que nous donnons étant d'un très-haut intérêt, nous avons voulu les présenter intacts et sans la moindre altération, en laissant au lecteur le soin de faire les rectifications nécessaires pour mettre la vue d'accord avec le plan.

Après avoir livré bataille à Maxence, son compétiteur à l'empire, Constantin le Grand entra victorieux dans Rome, et choisit pour habitation, sur un plateau du Celius situé à l'est, un palais qui avait appar- I, 99, 100, 104, 105, 106, 107, 108, 109.

tenu aux *Laterani*, ancienne et puissante famille dont parle Tacite à l'occasion de Plautius Lateranus, mis à mort par Néron. Après avoir reçu le baptême des mains de saint Sylvestre, Constantin, vers l'an 324, fit élever une basilique au Sauveur au milieu même de son palais, qu'il agrandit considérablement. Lorsqu'il quitta Rome pour aller se fixer à Constantinople, il fit don à saint Sylvestre de l'église et du palais, qui depuis fut habité par les papes jusqu'à leur départ pour Avignon.

Cette basilique est considérée comme la principale église du monde catholique; elle est le siége épiscopal des papes en qualité d'évêques de Rome, et on la regarde comme la mère et la tête des églises de la ville et du monde entier : *Ecclesiarum urbis et orbis mater et caput.* Son nom a varié à diverses époques : on l'a appelée *basilique Constantinienne*, parce que Constantin en fut le premier fondateur; *basilique du Sauveur*, parce qu'elle fut d'abord dédiée au Sauveur par le même empereur; *basilique d'Or* (Aurea), à cause des richesses considérables et des dons magnifiques dont elle avait été comblée; *basilique du Latran* (basilica Lateranense), parce qu'elle fut fondée sur le palais des Laterani; enfin, *basilique de Saint-Jean*, parce qu'elle fut dédiée aux saints Jean-Baptiste et Jean l'évangéliste.

La basilique primitive a subsisté environ mille ans, à l'aide de restaurations successives faites par différents pontifes, et principalement par saint Zacharie, saint Léon I^er^, Benoît III, Sergius III, Adrien V et Nicolas IV; mais en 1308 elle fut, ainsi que le palais, presque entièrement détruite par un incendie; toute la toiture, le portique, l'habitation des chanoines, enfin le palais tout entier, à l'exception de la chapelle Saint-Laurent, appelée *Sancta sanctorum*, à cause des reliques qu'elle contenait, devint la proie des flammes. L'incendie détruisit quantité de tentures d'or et d'argent, un grand nombre d'habits sacerdotaux, et les vases sacrés. Alors les papes résidaient à Avignon, et Clément V, qui en ce temps gouvernait l'Église, mit le plus grand zèle à réparer le désastre. Il excita la piété des fidèles

pour les faire coopérer à une œuvre aussi sainte, et dès l'année suivante il put envoyer à Rome des sommes considérables pour la réédification de la basilique. Celle-ci, grâce à ses soins, ne tarda pas à se relever plus belle et plus riche que jamais. Mais un demi-siècle après, au mois d'août 1361, un nouvel incendie détruisit les nefs et les chapelles, jusqu'à celle dite *Sancta sanctorum;* rien ne fut épargné, et de tout l'édifice il ne resta que les murs (1). On peut se faire une idée de toute l'étendue de la catastrophe par ce passage d'une lettre de Pétrarque à Urbain V : « Le Latran, dit-il, gît à terre; et la mère « des églises, manquant de toiture, est ouverte aux vents et à la pluie. « *Lateranum humi jacet; et ecclesiarum mater omnium, tecto ca-* « *rens, et ventis patet ac pluviis.* »

Le pontife Grégoire XI, cédant aux sollicitations des Romains, reporta le saint-siége d'Avignon à Rome; mais comme le palais de Latran était en ruine, il dut s'installer au Vatican. D'après ses ordres, l'église fut réparée, et en cela il fut aidé, comme son prédécesseur, par la piété des fidèles. Diverses inscriptions portant la date de 1364 et 1365 désignent même plusieurs particuliers comme ayant remplacé des colonnes détruites ou endommagées (2). On doit cependant croire que quelques parties de l'église furent épargnées par le feu, notamment la mosaïque de l'abside que Nicolas IV avait fait exécuter, et qui subsiste encore de nos jours. Grégoire XI fit divers embellissements à la basilique, et ouvrit une nouvelle entrée à l'extrémité de

(1) Ces deux incendies furent occasionnés par des ouvriers plombiers occupés à réparer la toiture. L'incendie qui de nos jours, en 1823, a consumé la magnifique basilique de Saint-Paul hors les murs, provient de la même cause. A toutes les époques, et dans tous les pays, ces ouvriers ont la même incurie, et on ne saurait trop se prémunir contre eux.

(2) Voici quelques-unes de ces pieuses dédicaces :

In nomine Domini. Amen.	*In nomine Domini.*	*In nomine Domini. Amen.*
Anno Domini 1365, mense Julii. Questa colonna fece fare Thomai degli Astalli, per l'anima di Alesso filio mio.	Del mese di marzo 1364, Francesco Gottardo di Milano fece fare queste due colonne a riverenzia di messer santo Jo. Battista, in merito dell' anima sua e di tutti i suoi morti, e in riposo.	Anno Domini 1365 del mese di ottobre. Questa colonna fece fare Cola suo per l'anima di Diello Boccabella suo padre.

la nef transversale, qu'il décora en marbre de Paros d'un beau travail. Après lui, Martin V fit exécuter dans la grande nef un pavé d'un dessin agréable, et chargea Pisanello et Gentile da Fabriano des peintures, dont il aurait voulu, suivant Vasari, confier une partie à Masaccio. Ensuite Eugène IV fit revêtir en maçonnerie la plupart des colonnes de la grande nef que l'incendie avait fort endommagées, remplacer par des arcs les entablements des colonnes, et construire la grande sacristie aujourd'hui à l'usage des chanoines. Sixte IV y fit des améliorations; il renouvela le clocher et les murs latéraux, fit daller les petites nefs, et ajouta quelques embellissements au-dessus du portique de la façade. Après lui, Alexandre VI fit exécuter le grand arc qui pose sur deux grosses colonnes de granit oriental, dont la hauteur est de cinquante palmes (11^{m},15), et qui s'élève au-dessus de l'autel pontifical. Léon X y fit quelques travaux, cela est certain, mais on ne saurait dire en quoi ils consistèrent. Pie IV, après avoir fait réparer le mur situé au nord à l'extrémité de la nef transversale, éleva au-dessus deux nouveaux clochers qui existent encore de nos jours, et forma de ce côté une façade imposante (*voyez* planche 225); il s'occupa également de l'intérieur, et on lui doit le magnifique plafond de la grande nef, auquel son successeur saint Pie V mit la dernière main. Sixte V a laissé ici de nombreux souvenirs de sa munificence. C'est lui, en effet, qui fit élever par Domenico Fontana le double portique en saillie sur la façade du nord construite par Pie IV. Ce fut encore lui qui fit bâtir, sous la direction du même architecte, le palais pontifical qui tient à l'église, et l'édifice voisin, la *Scala santa*. Enfin, l'érection du grand obélisque qui fait l'ornement de la place est encore due aux soins du même pontife, au génie du même architecte. Sous les règnes suivants, les embellissements continuèrent. Ainsi en 1600 (1) Clément VIII chargea Giacomo della Porta de reconstruire toute la nef transversale, qu'il

(1) Cette date, admise par plusieurs auteurs, me semble aventurée. En effet, en 1589, quand Gia: della Porta exécutait la grande coupole de Saint-Pierre, on parlait déjà de son grand âge, et on lui donnait un auxiliaire. On se demande si en 1600 il est probable qu'il vécût encore.

décora de peintures et de sculptures. Il fit don à l'église du bel orgue placé à l'extrémité de la nef transversale et adossé au portique de Sixte V, et c'est lui qui fit exécuter les fresques de la sacristie.

Cependant, après tant de travaux et de restaurations, toute la partie principale de l'église, la grande et les petites nefs ne présentaient pas un caractère de solidité rassurant ; aussi, sous Innocent X, la question de la démolition entière de l'ancienne basilique fut-elle agitée ; mais le respect qu'on portait à la mémoire de Constantin et de saint Sylvestre fit hésiter, et l'on se demanda s'il ne valait pas mieux reprendre les vieux murs et les fortifier. Cette opinion ayant prévalu, Innocent X donna l'ordre à Borromini, qu'il avait choisi pour architecte, de se conformer à cette décision. Les travaux furent entrepris aussitôt, et terminés en six années, pour l'époque du jubilé de 1650. Tout le système de décoration de l'ancienne église fut changé. Aux colonnes de marbre et de maçonnerie endommagées par le feu et les tremblements de terre, et jugées ne pas présenter des garanties de solidité suffisantes, Borromini substitua de forts piliers ornés de pilastres composites accouplés. L'ordre fut élevé jusqu'au soffite de Pie IV, que l'architecte eut le bon esprit de conserver intact. Les piliers furent reliés par des arcades, et les entre-pilastres décorés de grandes niches dont les frontons sont supportés par des colonnes de marbre vert antique, ayant appartenu à l'ancienne basilique. Pour se faire une idée de la restauration de Borromini, il faut comparer sur les deux plans les anciennes nefs avec les nouvelles. (*Page* 473 *et planche* 224.)

Quelque considérable qu'ait été la restauration de la nef transversale au temps de Clément VIII, elle ne fut cependant pas complète. L'abside menaçait ruine (1), lorsqu'en 1663 Alexandre VII en ordonna la réparation. Ce même pontife fit enlever les panneaux antiques et de

(1) Ce fait démontre que la démolition entière, à laquelle on avait songé dix-neuf ans auparavant, eût été le meilleur parti à suivre, du moins au point de vue du constructeur. Mais on doit pourtant se féliciter de ce que plusieurs débris vénérables de l'ancienne basilique aient été ainsi épargnés.

bronze d'une porte de l'église Saint-Adrien, pour les adapter à la porte de l'entrée latérale sous le portique de Sixte V. Clément XI s'occupa plus particulièrement de la décoration intérieure. Les peintures des médaillons ovales placés près des chapiteaux dans les entre-pilastres de la grande nef manquaient : il en ordonna l'exécution. Les grandes niches qui leur correspondent au-dessous étaient restées vides ; grâce à ses soins, douze statues de marbre, représentant les douze apôtres et ayant $4^{m},68$ de hauteur, y furent placées. Ces statues, généralement estimées, furent autant de dons faits à l'église par d'éminents personnages, et le prix de chacune d'elles s'éleva à la somme de cinq mille écus romains (environ 26,750 francs), qui équivaut aujourd'hui à une somme peut-être double. Le même pontife fit restaurer de nouveau le plafond et les peintures de la nef transversale, et réparer l'un des clochers de Sixte IV. Il songeait encore à reconstruire la façade principale, et déjà il avait institué une sorte de souscription (*moltiplico*) pour en couvrir les frais. Les deux frères Pamfili, le prince et le cardinal, y figuraient même pour une somme de seize mille écus romains. Il était réservé à Clément XII d'accomplir ce projet qui l'honore, ainsi que son architecte Alessandro Galilei. Mais la gloire principale du prince et de l'artiste repose plutôt sur la construction de cette élégante et magnifique chapelle appelée Corsini, du nom du pontife, qu'on trouve la première à gauche dans l'église. Enfin, au temps de Pie VI, on exécuta des réparations importantes au soffite de la grande nef ; et, pour perpétuer le souvenir de cette restauration, les armes de ce pape furent placées au centre de la première travée. Les armes de Pie IV figurent dans la travée du milieu, et celles de Pie V dans la troisième et dernière travée : on a ainsi fait l'historique du plafond par ce rapprochement des trois papes qui ont commencé, continué et réparé ce magnifique ornement de la grande nef.

Nous avons retracé sommairement la suite des vicissitudes éprouvées par cette mère des basiliques ; mais notre tableau reste incom-

plet, et nous y reviendrons pour y ajouter quelques autres détails quand nous aurons à faire l'examen des planches suivantes.

Considérons maintenant, sur la planche 223, le plan d'ensemble, où se trouve indiquée la situation précise des divers édifices qui se rattachent à la basilique de Saint-Jean de Latran. Comme nous allons les passer successivement en revue, il importait de bien définir les localités par un plan général. Quoique ces monuments soient ici groupés en désordre et sans régularité, ils n'en présentent pas moins le programme le mieux écrit et le plus complet d'un grand établissement religieux dans une ville épiscopale de première importance. Les exigences de chaque édifice, les accessoires, les dépendances, et jusqu'aux proportions relatives, y sont clairement exprimés. Vous y trouvez la cathédrale, le baptistère, le palais épiscopal, le monastère, l'hôpital des hommes, celui des femmes, le cimetière, la chapelle (*ici la Scala santa*), pour recevoir des reliques en grande vénération; l'abside (*le triclinium*), sorte de reposoir d'un bel effet qui figure avec à-propos aux abords des temples; le monument destiné à décorer la place, et qui, surmonté d'une croix, comme ici l'obélisque, annonce au loin la proximité d'une cathédrale; enfin la fontaine, qui répond aux nécessités du culte et doit être empreinte d'un caractère religieux. Un plan tel que celui-ci, qui renferme des éléments aussi sûrs, sera toujours consulté avec fruit par l'architecte qui aurait à produire une œuvre de ce genre et aussi complexe; il y trouvera les bases fondamentales de son travail.

La vue du haut de la planche vient ajouter quelques éclaircissements aux renseignements donnés par le plan général, et reproduit la physionomie des lieux. Le baptistère octogone s'y présente d'abord à droite, puis la façade latérale de la basilique; en face se trouve l'obélisque et la fontaine; derrière est le palais pontifical, et à la suite la *Scala santa* (1) avec le profil du triclinium; enfin, des

(1) L'érection de ces quatre derniers monuments est due à Sixte V et à son architecte Domenico Fontana.

débris d'aqueducs se prolongent au loin vers la gauche. Les édifices dont nous venons de faire l'énumération seront représentés sur une plus grande échelle et décrits tour à tour; mais comme nous n'aurons plus occasion de parler de l'obélisque, de l'hôpital et de ses dépendances, nous allons nous en acquitter immédiatement.

Hôpital et cimetière.

I, 100, 99. L'hôpital qui est situé à l'angle de la place ét de la rue de S. Gio : in Laterano fut fondé en 1216, sous le nom de Saint-Sauveur, par le cardinal Jean Colonna. Depuis il a été restauré et agrandi. Il peut recevoir environ trois cents lits. L'hôpital des femmes, bâti en face, est moderne, et peut contenir soixante lits. A la suite vient le cimetière, auquel on arrive en montant une rampe en pente douce : à gauche est l'entrée de la chapelle funèbre, et à droite celle du cimetière, dont l'enceinte est fermée par un mur d'appui. Cette disposition est satisfaisante, mais la décoration est sans aucune valeur architecturale.

L'établissement est desservi, comme les hôpitaux de France, par des sœurs hospitalières installées, il y a peu d'années, par la princesse Doria.

Obélisque.

I, 104. On savait que, depuis bien des siècles qu'un obélisque égyptien, le plus grand qui eût jamais été transporté à Rome, était enfoui dans le cirque Maxime, ainsi qu'un autre d'une moindre dimension ; mais on ignorait le lieu précis où il se trouvait, lorsqu'il fut découvert par hasard le 15 avril 1587, à la profondeur de 24 palmes ($5^m,35$).

Sixte V faisait alors pousser avec une grande activité les vastes constructions qu'il avait entreprises au Latran. Il apprend la découverte qu'on vient de faire, et aussitôt sa résolution est prise. Il veut que le grand obélisque serve d'ornement à la place Saint-Jean de La-

tran, qu'il soit placé en face de l'entrée latérale de l'église, et dans l'axe de la longue rue *in Merulana* ouverte par Grégoire XIII, et qui conduit à Sainte-Marie Majeure.

L'obélisque, qui est en granit rouge et chargé d'hiéroglyphes, fut d'abord, suivant l'interprétation qu'on leur donne, érigé à Thèbes dans la haute Égypte par le roi Toutmosis II. Constantin, qui voulait le transporter à Constantinople, lui avait déjà fait descendre le Nil jusqu'à Alexandrie, lorsqu'il vint à mourir; son fils Constant, changeant sa destination, le dirigea sur Rome, porté sur un vaisseau de trois cents rameurs. Le monolithe remonta le Tibre, entra dans la ville par la porte Ostiense, et fut placé, l'an 340, sur la Spina du cirque Maxime.

Domenico Fontana, qui avait transporté et élevé avec tant de succès l'obélisque de Saint-Pierre, dut naturellement être chargé par Sixte V de cette nouvelle entreprise, qui présentait en outre plusieurs difficultés d'un autre genre. L'obélisque avait été retrouvé brisé en trois morceaux, dont on voit ci-contre la figure et les dimensions :

		m.
Le morceau du bas a de longueur. .	66 palmes, ou	14,718
Celui qui vient à la suite.....	44	9,812
Enfin celui du haut, compris la pointe ou pyramidium	35	7,805
Longueur totale.....	145 palmes, ou	32,335

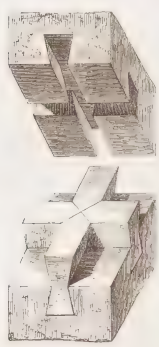
A la base, les faces sont d'inégale largeur; la moyenne est de 13 palmes $\frac{1}{2}$ (2m,917); au sommet, à la naissance du pyramidium, la face est large de 8 palmes $\frac{1}{2}$ (1m,840).

La première opération que Fontana eut à faire fut de retirer l'obélisque du terrain fangeux où il était plongé à une profondeur, avons-nous dit, de plus de cinq mètres. Mais sur ce point déprimé de la ville le sol est constamment détrempé par les eaux qui y abondent; aussi trois cents travailleurs sur cinq cents furent-ils constamment occupés

à épuiser l'eau. Cette opération préliminaire terminée, l'obélisque, pour arriver à Saint-Jean de Latran, dut suivre des rues étroites et toujours monter dans un parcours de 2,350 mètres.

Le massif en maçonnerie destiné à recevoir l'obélisque fut établi à une profondeur de 42 palmes (9^{m},366), et porte de largeur dans les deux sens 40 palmes (8^{m},920); au-dessus s'élève un piédestal tout entier en travertin, dont la largeur est de 16 palmes $\frac{1}{2}$ (3^{m},679), et la hauteur jusqu'à la naissance de l'obélisque, 38 palmes (8^{m},474); enfin, la hauteur totale du monument, depuis le sol jusqu'au sommet de la croix, de 204 palmes (45^{m},492). Quant au poids, il monte, d'après le calcul, à 1,310,494 livres de 12 onces, ou 491,435 kil.

Pour dresser l'obélisque de Saint-Pierre et soulever cette masse d'un poids énorme, Fontana avait imaginé un châssis formidable qui avait obtenu un plein succès. Mais ici se présentait une difficulté nouvelle, une question ardue. Il s'agissait d'asseoir les uns sur les autres des morceaux séparés, et de les réunir par un moyen puissant et sûr. L'habile architecte dut réfléchir longtemps et mûrement avant de s'arrêter à un parti. Le procédé ingénieux qu'il préféra et mit en pratique démontre combien son esprit était fertile en expédients. Il fit creuser, dans le joint inférieur et supérieur de deux des morceaux qu'il s'agissait de réunir, une entaille en forme de croix qui lui servit à deux fins : d'abord à maintenir les cordages qu'on introduisait dans cette entaille, et qu'on pouvait retirer à volonté; ensuite, à relier ensemble un morceau avec l'autre. Cette entaille fut creusée à queue d'hironde, c'est-à-dire plus large au fond et plus étroite à l'orifice, et de telle sorte que la croix supérieure rencontrât avec une exactitude rigoureuse la croix inférieure. Des blocs de granit de même nature furent ensuite taillés de manière à pouvoir remplir le vide des entailles; ces blocs ayant conséquemment sur la face ex-



térieure la forme d'une double queue d'hironde, plus larges aux extrémités et plus étroits au milieu, pénètrent sur les quatre faces jusqu'au centre de l'obélisque ; puis, étant scellés et plombés, ils rattachent et enchaînent avec une telle force le morceau supérieur au morceau inférieur, que, s'il était possible d'enlever l'obélisque par la pointe, les deux morceaux dont nous parlons, et le troisième qui leur est aussi adjoint par le même procédé, suivraient le mouvement comme s'ils ne formaient qu'un seul morceau. La jonction est si bien faite, qu'aujourd'hui il semble qu'il n'y a jamais eu de rupture.

Tous ces travaux furent achevés le 10 août 1588, et accueillis par d'unanimes applaudissements. La croix plantée au sommet de l'obélisque fut saluée avec solennité, et en signe d'allégresse, par l'artillerie du fort Saint-Ange, et par celle qu'on avait amenée sur le mont Celius.

PLANCHE 224.

Basilique de S. Gio : in Laterano ; plan détaillé de l'église, du cloître, et du palais pontifical.

Le plan que nous avons sous les yeux est établi sur une échelle assez grande pour qu'on puisse l'apprécier dans ses moindres parties. Nous ne nions pas qu'il n'ait plusieurs points vulnérables et accessibles à la critique. On y trouve des formes bizarres, des ajustements mal étudiés, des liaisons combinées sans art ; mais à part ces détails, qu'on peut oublier pour ne considérer que le vaste ensemble, on conviendra que l'église, le cloître et le palais présentent un groupe de bâtiments d'une disposition pleine de grandeur, des rapports de masse d'une rare justesse ; qu'on y a ménagé des accès nombreux, et rendu partout la circulation facile. Ce plan seul fait déjà pressentir une architecture d'un caractère imposant à l'extérieur, et une ordonnance à l'intérieur qui produira de brillants effets. I, 109, 108, 107.

La disposition de l'église est d'une grande magnificence; elle est régulière, mais un peu décousue dans la partie du fond. Cela devait être ainsi; et pour le concevoir il suffit de se rappeler que cette église, dans son état actuel, est le produit de restaurations successives opérées à de longs intervalles; que la partie véritablement ancienne se borne à l'abside, et au portique appelé *Léonien* qui enveloppe cette abside. On ne doit pas non plus oublier que la restauration de la nef transversale n'a été effectuée que longtemps après; qu'on a procédé ensuite à l'exécution du portique de la façade latérale du nord et du palais pontifical tout entier; puis au renouvellement total des cinq nefs, et enfin à la construction du vestibule et de la façade principale. Toutes ces différentes parties, exécutées à des époques si éloignées les unes des autres, par des artistes de doctrines si diverses, devaient amener bien des discordances, et il y a lieu de s'étonner qu'elles ne soient pas plus marquées.

Quant aux chapelles, et il y en a de très-belles, elles complètent l'église et lui donnent plus d'importance. On ne peut toutefois s'empêcher de regretter l'absence d'uniformité dans le périmètre, et que l'ordonnance du plan soit ainsi déparée par une suite de petits bâtiments incohérents. Cette irrégularité, si fâcheuse à l'extérieur, n'a pas le même inconvénient à l'intérieur, et n'y produit pas toujours des disparates choquantes.

Lorsqu'on pénètre dans l'église du côté de la façade principale, on trouve d'abord un vestibule étroit, sans mouvement de lignes, et conséquemment sans effet; seulement il est riche et orné de vingt-quatre pilastres de marbre blanc, qui se détachent sur un fond de marbre jaune antique. Les compartiments du pavé sont en marbres variés, et la voûte surbaissée est ornée de nombreuses rosaces, le tout d'un goût sec et médiocre. A gauche et à l'extrémité du vestibule, on voit une statue en marbre de Constantin; elle manque de caractère, et elle porte dans l'exécution les symptômes de la décadence du goût au IV^e^ siècle. Cinq portes avec chambranles de marbre donnent accès à

l'église ; celle du milieu est ornée des panneaux de bronze qu'Alexandre VII avait d'abord fait transporter à l'extrémité de la nef transversale, et qui furent depuis reportés par Clément XII à l'endroit que nous désignons. La porte qu'on remarque à droite, sous le même vestibule, est ordinairement *murée*, et ne s'ouvre que pendant l'année du jubilé.

A l'intérieur de l'église, la seconde chapelle de droite en entrant appartient à la famille Torlonia, qui l'a décorée avec magnificence. La chapelle Massimi, qui vient ensuite, est d'une ordonnance dorique, et fut construite par Giacomo della Porta. Du même côté, et dans la seconde petite nef, on voit une peinture du Giotto, autrefois placée sous l'ancien portique du cloître ; elle représente Boniface VIII, qui en 1300 publia l'indulgence du jubilé. Dans la même petite nef existent des épitaphes et divers tombeaux, parmi lesquels nous citerons celui du cardinal Ranuccio Farnèse, archiprêtre de la basilique, exécuté sur les dessins de Vignole, qui fut son architecte ; mais ce monument, qui manque à la fois de caractère et de goût, est peu digne de l'artiste.

Si on se reporte de l'autre côté de l'église, la première chapelle qui se présente à gauche en entrant est celle de la famille Corsini ; monument splendide, d'une élégance et d'un goût parfait, dont nous aurons bientôt à faire ressortir en détail les rares beautés. La troisième chapelle, de forme ovale, fut décorée d'un ordre ionique par Onorio Lunghi ; après avoir appartenu aux Santori et aux Ceva, elle est aujourd'hui la propriété du prince de la Paix, l'Espagnol Godoï. La famille Lancellotti possède la quatrième chapelle, qui fut élevée par Francesco da Volterra, et renouvelée par Antonio de' Rossi. Après, vient le tombeau du cardinal Casanata, qui a bien mérité de la ville pour l'avoir dotée d'une riche bibliothèque, placée dans le couvent de l'église de la Minerva. Ce tombeau est une œuvre estimée de Legros, sculpteur français.

Plus avant, en entrant dans la nef transversale, on voit à gauche

le grand autel du Saint-Sacrement, que Clément VIII fit exécuter par Pietro Paolo Olivieri. Cet autel est enrichi de matériaux d'un grand prix, mais il est d'une mince valeur artistique. Les quatre petites colonnes du fond qui entourent le tabernacle sont de marbre vert antique, tandis que les quatre grosses colonnes cannelées et composites qui viennent en avant sont de bronze doré, ainsi que l'entablement et le fronton qu'elles supportent. Leur diamètre est de $0^{m},92$; elles furent, dit-on, données à la basilique par Constantin. Jadis elles étaient rangées sur une seule ligne près du mur intérieur de la nef transversale, à peu de distance du maître-autel (1). On prétend qu'elles remontent au delà de Constantin, et que ce fut Auguste qui les fit façonner avec le bronze des éperons de navires pris sur les Égyptiens à la bataille d'Actium. Près de cet autel, et en face des bas-côtés, existe une chapelle servant de chœur d'hiver aux chanoines. Elle est ornée de très-belles stalles en noyer que la famille Colonna, dont les armes sont ici souvent répétées, fit exécuter sur les dessins de Girolamo Rainaldi.

Au fond de l'église et derrière l'abside, on distingue un portique dit *Léonien*, jadis ouvert, qu'on attribue à saint Léon I^er^, et alors bâti vers le milieu du v^e^ siècle. Sous ce portique sont disposés plusieurs monuments d'art et des tombeaux d'illustres personnages. On y remarque diverses épitaphes, et notamment celles de l'architecte Alessandro Galilei et des peintres André Sacchi et Giuseppe Cesari, dit *le Josephin*.

L'abside, qui vraisemblablement date de l'origine de l'église, fut réparée par Nicolas IV, ainsi que la façade principale. L'inscription qu'on lit à droite, près de l'entrée du portique Léonien, en fait foi : *Partem posteriorem et anteriorem ruinosas hujus sancti templi a fundamentis reedificari fecit.* Ce fut encore le même pape qui orna cette abside de belles mosaïques qui ont échappé aux terribles incendies de 1308 et 1361. Ces peintures furent exécutées par Jacques Torriti, appelé aussi Mino da Torrita, et par frère Jacques de Camerino.

(1) *Voyez* le plan de l'ancienne basilique, mis en tête de cette notice (page 473).

Elles sont signées ainsi : ✠ *Jacobus Toriti pictor hoc opus fecit*, et *fr. Jacobus de Camerino socius magistri operis*. En 1292, Gaddo Gaddi, artiste florentin, y mit la dernière main en exécutant la partie inférieure, c'est-à-dire les figures placées entre les croisées. Nous ne donnerons pas la description de ces mosaïques, et il suffira de savoir que Nicolas IV y est représenté à genoux, les mains jointes, et revêtu de ses habits pontificaux.

Jadis le siége de marbre où trônait le pontife se voyait au fond de l'abside; il est aujourd'hui remplacé par l'autel des chanoines, dont le chœur a été établi dans l'abside. En avant de celle-ci, et dans l'axe de la grande nef, est situé le maître-autel, construit vers 1367 par Urbain V, aux frais de Charles V, roi de France. Il est composé de deux étages, dont le second, destiné à recueillir de précieuses reliques, a reçu la forme d'un tabernacle. On distingue ce monument intéressant au fond de la vue intérieure de la planche 226, et nous en produirons le détail sur la planche 228.

A l'extrémité nord de la nef transversale, on remarque deux belles colonnes cannelées de jaune antique qui supportent l'orgue. Ces colonnes, qui ont $8^{m},92$ de hauteur, proviennent, dit-on, l'une de l'arc de Constantin, et l'autre du forum de Trajan. Derrière et à l'extérieur se trouve le portique à double étage d'où les papes ont donné longtemps la bénédiction, et qui fut construit à cet effet par Sixte V. Cette partie du plan, disposée par Fontana, se relie parfaitement aux anciennes constructions. Le même portique débouche d'un côté dans une salle où l'on distingue un piédestal qui porte la statue de Henri IV, roi de France, élevée au monarque par les chanoines de la basilique, en reconnaissance du don qu'il leur avait fait de l'abbaye de Clérac, dans le diocèse d'Agen. La statue est de bronze, et fut exécutée par Nicolas Cordier, sculpteur français. Le 13 décembre, jour de l'anniversaire de la naissance du roi, le chapitre célèbre une messe solennelle en son honneur.

Palais pontifical.

L. 107. Le palais de l'ancienne famille des Laterani, habité et agrandi par Constantin au commencement du IV^e^ siècle, et cédé par cet empereur au pape saint Sylvestre, pour qu'il servît d'habitation aux souverains pontifes, a subi de cruelles catastrophes. Incendié plusieurs fois, pillé par les barbares, et enfin abandonné par les papes, il était réduit à l'état le plus déplorable, quand, à la fin du XVI^e^ siècle, Sixte V le fit rebâtir. D'après le petit plan et la vue mis en tête de la page 473, on peut se faire une idée de ce que pouvait être le vieux palais avant qu'il fût démoli. Domenico Fontana, qui a élevé le nouvel édifice, en a donné une description exacte, et nous croyons ne pouvoir mieux faire que d'en produire ici la traduction. L'auteur indique les conditions du programme, et rend compte des dispositions qu'il a suivies pour y répondre.

« L'église de Saint-Jean de Latran, dit-il, étant la principale de « toutes les églises du monde, notre seigneur Sixte V ayant pris cela « en considération, a voulu bâtir en même temps que la loge de la bé- « nédiction (1), et près d'elle, un palais apostolique d'une grande éten- « due, autant pour servir d'habitation commode aux pontifes, que « pour l'embellissement de ce lieu, qui auparavant était occupé par « de vieux bâtiments de peu de valeur, la majeure partie ruinés, sans « commodité aucune, et formaient un encombrement : bâtiments obs- « curs et odieux à voir, surtout dans un lieu si révéré. Pour décrire « la superbe construction de cet édifice, je commencerai par dire « qu'il est le plus grand de tous les palais de Rome qui ait été fondé « et achevé par le même prince, où l'on puisse loger, non-seulement « toutes les personnes attachées à son service, mais réunir, soit un « consistoire, soit un concile, et toute sorte d'assemblées. Dans la

(1) Cette loge est le double portique construit par Sixte V, en saillie sur la façade latérale de l'église.

« partie du levant on a fait un escalier *à cordons* (1), le plus grand de « ce genre qu'il y ait à Rome, puisqu'il est large de 32 palmes « (7^{m},136)(2), d'où les papes, quand ils voudront faire chapelle, pour- « ront descendre en habits pontificaux avec une très-grande commodité, « pour entrer par la porte principale de l'église Saint-Jean, pratiquée « de ce côté sous un portique construit en avant, dans lequel aboutit « cet escalier. Dans ledit palais, outre cet escalier, il y en a beaucoup « d'autres pour la plus grande commodité; car, outre ledit escalier, « il y en a un autre qui est le plus grand qu'il y ait à Rome, lequel « est large de 17 palmes (3^{m},791), et part du bas et va jusqu'au som- « met du palais, également fait *à cordons* (3). De plus, il y en a un « autre à limaçon et évidé, dont la largeur est de 9 palmes (2^{m},007), « qui va depuis le rez-de-chaussée jusqu'à la loge qui s'élève au-des- « sus du toit; et, vers le nord, il y a un escalier secret. Il y a cinq « portes d'entrée principales : une qui se trouve au milieu de l'église, « et qui correspond à un corridor très-long et très-large du palais; « une seconde sous le portique en avant de la porte principale, de la « même église (4); les trois autres entrées existent sur la place, au « milieu des trois façades du palais, une pour chaque. Il y a une cour, « la plus grande aussi qu'il y ait à Rome, excepté celle du Vatican. « Cette cour est entourée, au premier étage, de loges formées de « piliers avec sept arcades sur chaque face. Au second étage, lesdites « loges n'existent que de trois côtés seulement, l'autre côté étant « occupé par des chambres doubles. Au troisième étage, on circule « autour comme au premier, mais les arcades sont remplacées par des « croisées; le premier ordre est dorique, le second ionique, et le troi-

(1) L'escalier à cordons (*a cordoni*) est formé de marches rampantes dont le giron est ordinairement exécuté en briques de champ, qui sont maintenues sur le bord par un ourlet ou cordon en pierre. Les Italiens désignent souvent cet escalier par le mot de *cordonata*.

(2) Je trouve cet escalier indiqué sur d'anciens plans; aujourd'hui il n'existe plus.

(3) Je crois qu'il y a ici erreur; l'escalier n'est pas *à cordons :* je ne saurais toutefois dire s'il a été modifié, et si dans le principe il était ainsi disposé.

(4) Depuis qu'on a élevé en ce lieu la statue de Henri IV, la communication avec le portique a été supprimée.

« sième composite, de façon que des Termes sont placés au-devant des « pilastres, et couronnés de mascarons d'une composition agréable. « Les salles et les loges du rez-de-chaussée sont toutes voûtées, ainsi « que l'étage principal qui est au-dessus, à l'exception de quatre salles « qui ont des plafonds en bois d'un très-beau travail, et dorés et « peints. Toutes les loges et les escaliers sont ornés de peintures ara- « besques et de paysages avec écussons variés. Les salles du premier « étage sont toutes décorées de stucs, de dorures, et de peintures « d'histoire. »

Nous n'avons que peu de chose à ajouter à la description de Fontana. Nous applaudissons comme lui aux grandes dispositions du plan, qui répondent parfaitement aux nécessités d'une habitation pontificale. Ces grandes salles d'assemblée, ces larges portiques, ces escaliers spacieux, les accès rendus faciles, ont un mérite réel, et il y aurait injustice à ne pas le reconnaître. Cependant ce plan, aussi bien que les façades, se ressentent de la précipitation avec laquelle tout se faisait au temps de Sixte V. Tourmenté d'une agitation fiévreuse, ce pontife n'accordait jamais à l'artiste ces heures de méditation qui lui permettent d'accomplir une œuvre d'une véritable beauté. Il faut donc s'attendre à ne trouver dans les édifices de Fontana ni originalité, ni aucune de ces hautes perfections dans les détails qui manifestent une étude profonde et sérieuse des anciens. Sixte V, dans le choix qu'il fit de Fontana, fut moins heureux que ne l'avait été Jules II, qui avait, comme l'autre pontife, une ardeur immodérée de produire, et qui fut si merveilleusement secondé dans ses projets par son architecte Bramante. Celui-ci joignait au talent d'improvisation l'instinct du beau, de fortes études, et un goût inné qui ne l'abandonna jamais. Aussi, malgré les exigences d'un maître impérieux, ne cessa-t-il jamais d'être artiste. Fontana fut toutefois un architecte d'une valeur incontestable; mais on regrette de ne pas trouver chez lui cet amour du fini et de la perfection, qui est aussi une qualité précieuse et indispensable. On ne s'aperçoit que trop, aux négligences de son style et à un laisser aller

sans grâce, qu'il a subi l'influence des doctrines nouvelles, et qu'il n'a pas su résister aux entraînements de son époque.

Le palais de Sixte V fut abandonné par les papes à cause de son éloignement du centre de la ville, et parce qu'il manque de jardins. Les pontifes ont dû lui préférer le séjour du Quirinal, où ils trouvent un meilleur air, des jardins spacieux, des eaux abondantes, une situation plus centrale, enfin des dépendances plus considérables.

Le palais a souffert de cet abandon et du manque d'entretien. Innocent XII, au commencement de son pontificat, y avait créé un hospice de jeunes orphelines occupées au travail de la soie. Au temps du gouvernement français, on y avait établi un dépôt de mendicité pour les hommes. Enfin, de nos jours, sous Grégoire XVI, les bâtiments ont été restaurés, et transformés en un musée de sculpture sous la direction habile de M. l'architecte Luigi Poletti.

PLANCHE 225.

Basilique de S. Gio : in Laterano ; façade latérale et dépendances diverses de l'église.

Grégoire XI fut le premier qui ouvrit une porte à la basilique sur la façade latérale. Cette porte, située au nord, à l'extrémité de la nef transversale, était décorée de marbre de Paros d'un beau travail. Pie IV restaura cette façade latérale et éleva les deux clochers qui existent aujourd'hui, comme cela est confirmé par son écusson répété deux fois près de ces clochers. Il est probable que Pirro Ligorio, son architecte, fut chargé de ce travail ; et quelques détails, par leur analogie avec ceux de la villa Pia, semblent même l'indiquer. C'était de ce côté, et d'un balcon incommode et fort dégradé par la vétusté, que les papes donnaient alors la bénédiction au peuple (1). Sixte V ayant reconnu ces inconvénients, et voulant y porter remède, Fontana fut

I, 102, 103, 104.

1) Sur le plan et la petite vue de la page 473, la loge de la bénédiction est désignée par les lettres *k* et **k**.

chargé par lui d'élever un portique à double étage en avant de la vieille façade, sans détruire les clochers de Pie IV. Ce portique se compose de deux rangs d'arcades superposées; il est décoré de deux ordres de pilastres, doriques au rez-de-chaussée et corinthiens au premier étage. Le tout est couronné d'une balustrade maintenue par treize piédestaux sur lesquels l'acrhitecte avait projeté de placer les douze apôtres, et le Christ au centre. On voit, d'après notre gravure au trait, que Fontana a supprimé l'ancienne balustrade établie entre les deux clochers.

Le motif de la loge nouvelle n'offre sans doute pas d'originalité. On voudrait dans les détails plus de fermeté et d'élégance, plus de décision dans la moulure et le profil; mais en somme il faut reconnaître que les arcades, comme les ordres, sont d'une proportion satisfaisante, bien qu'elles ne soient pas exemptes d'une certaine maigreur; et l'on ne peut qu'approuver l'accouplement des pilastres aux angles, comme un ajustement sage, et inspiré par des raisons de solidité. L'inscription de la frise n'est pas entièrement conforme à celle que Fontana a indiquée sur la gravure de son livre. L'une porte la date de 1586, et l'autre celle de 1588. Toutes les deux peuvent néanmoins être admises : la première exprime, sans doute, l'époque de la fondation, et la seconde celle de l'achèvement des constructions. Au rez-de-chaussée comme au premier étage, les voûtes sont ornées de peintures et de stucs dorés qui produisent un fort bon effet.

Scala santa.

l. 105. Nous avons dit que le vieux palais de Saint-Jean de Latran, incendié et ravagé plusieurs fois, était réduit à l'état le plus déplorable lorsque Sixte V le fit démolir pour bâtir celui qui existe aujourd'hui. L'Escalier saint (*la Scala santa*) fut compris dans cette démolition. Ce monument est composé de vingt-huit marches en marbre blanc, qui passent pour avoir appartenu au palais de Pilate à Jérusalem, et sur

lesquelles on pense que le Sauveur dut monter lorsqu'il fut appelé à comparaître devant le juge.

Sixte V prescrivit à Domenico Fontana de transporter cet escalier près de la chapelle voisine de S. Lorenzo, dite *Sancta sanctorum*, où l'on conservait des reliques aussi très-vénérées, et qui avaient échappé à l'incendie. Fontana disposa donc le nouvel édifice de manière à recevoir ces précieuses reliques, qu'il plaça au premier étage dans une enceinte murée et fermée de grilles ; et en avant de celle-ci il établit l'Escalier saint, qui ne se monte qu'à genoux. Pour faciliter la circulation aux jours solennels, il ajouta de chaque côté deux nouvelles rampes d'escalier. Cette disposition est parfaitement combinée ; mais, pour bien l'apprécier, il faut recourir au plan détaillé sur la pl. 57 du Tome premier.

Quant à la façade, elle se compose au rez-de-chaussée de cinq arcades ouvertes, sur un pareil nombre de rampes d'escalier. Ces arcades sont séparées par des pilastres doriques qui, au premier étage, ont pour correspondants des pilastres ioniques ; entre ceux-ci existent des croisées à frontons, qui répondent aux arcades. L'ordonnance de cette décoration est bien conçue, mais n'a pas l'ombre d'originalité. La masse générale est d'une belle proportion ; les ordres, les arcades et les croisées ont un juste rapport ; enfin, le motif de l'accouplement aux angles est empreint d'une sage prévoyance, et produit un heureux effet. On regrette que les détails soient pour la plupart incorrects ; que sur toute la longueur de la frise du rez-de-chaussée l'espacement et la combinaison des triglyphes soient mal ordonnés ; enfin, que plusieurs profils, surtout ceux des croisées, soient d'un goût bizarre.

Place S. Gio : in Laterano ; vue de la fontaine.

Cette fontaine est adossée au piédestal de l'obélisque qui décore la I. 104.
place ; elle est posée sur le premier socle de ce piédestal, et fait face

à la rue *in Merulana*, qui conduit à la basilique de Sainte-Marie Majeure. Vue à distance, elle produit peu d'effet, à cause du monument colossal qui s'élève au-dessus d'elle ; mais ce gracieux détail plaît davantage lorsqu'on s'en approche. Il n'a pas une grande importance, mais il se rattache bien à l'obélisque, dont il forme comme le complément. La statue assise de saint Jean l'Évangéliste, placée ainsi en avant, est ici pleine d'à-propos, et semble indiquer le culte qui lui est rendu dans les bâtiments placés derrière.

Cette fontaine pourrait être attribuée à Domenico Fontana, ou, avec plus de vraisemblance, à son frère Giovanni Fontana, qui a élevé à Rome un certain nombre de monuments de ce genre.

La portion d'édifice qu'on distingue à droite dans la vue appartient à l'hôpital du Sauveur ; cet hôpital est déjà connu du lecteur, nous en avons parlé à la page 480.

Vue du monument dit *Triclinio Leoniano.*

I, 108. Le pape saint Léon III avait fait décorer d'une peinture en mosaïque l'abside du triclinium ou réfectoire qu'il avait fait bâtir dans le palais patriarcal du Latran (1). Cette mosaïque avait échappé à tous les désastres du palais, ainsi qu'à la démolition des vieux bâtiments, grâce aux soins du cardinal Francesco Barberini, neveu d'Urbain VIII. Lorsque Clément XII fit agrandir la place, la mosaïque fut déposée par morceaux dans une petite chapelle voisine, d'où elle fut ensuite retirée par Clément XIV, qui, en 1743, chargea Ferdinando Fuga de restaurer ce précieux monument et de lui trouver une place convenable. Fuga disposa donc une abside dont la mosaïque fit le principal ornement, et décora cette abside d'un ordre dorique couronné d'un fronton. L'édifice est d'une noble apparence et parfaitement situé. Il

(1) La situation de l'ancien triclinium se voit sur le petit plan de la page 473 ; ce triclinium est désigné par la lettre *m*.

est adossé à la Scala santa, et mis à la fois en regard de la basilique et de la porte S. Giovanni, qu'on trouve à une faible distance. La vue gravée sur la planche 225, et le dessin que nous donnons ci-contre, bien que l'un et l'autre d'une petite dimension, suffiront pour faire apprécier l'ensemble et le caractère des figures de cette curieuse peinture en mosaïque, qui date des premières années du IX^e^ siècle.

PLANCHE 226.

Basilique de S. Gio : in Laterano ; vue de la façade principale de l'église.

Nous avons dit que Clément XI, après avoir fait d'importantes ré- I, 109.
parations sur divers points de la basilique de Saint-Jean de Latran, songeait à reconstruire en entier la façade principale, l'ancienne façade étant fort dégradée, et ne répondant plus d'ailleurs à la magnificence des nefs. Dans ce but, il avait déjà même provoqué des souscriptions, lorsqu'en 1721 la mort vint l'atteindre. Quatorze ans après cet événement, en 1735, Clément XII réalisait les projets conçus par son devancier. Un concours fut ouvert à cet effet, et vingt et un dessins furent présentés à l'examen de l'Académie de Saint-Luc, qui les conserve encore aujourd'hui. Celui d'Alessandro Galilei, jugé le meilleur, obtint la préférence, et son auteur fut chargé de le mettre à exécution.

Les constructions élevées par Galilei ne se bornèrent pas à une

simple devanture, mais comprirent le vestibule attenant, que nous avons décrit. La façade, qui est bâtie tout entière en travertin, est d'une assez belle masse, quoique lourde; le motif a quelque mérite, mais l'étude en est peu satisfaisante. Ce motif consiste en un grand ordre de pilastres composites, portés sur un piédestal et accouplés aux angles. Le centre est marqué par quatre grosses colonnes du même ordre qui sont engagées, accouplées et couronnées d'un fronton; celui-ci est adossé à une balustrade qui règne sur toute la face, se prolonge en retour, et supporte les statues du Christ et des apôtres. Le grand ordre comprend dans sa hauteur deux petits ordres composites ajustés l'un sur l'autre, de manière à former un portique au rez-de-chaussée et au premier étage. Le centre est distingué par un ajustement particulier et plus important; il est formé de petites colonnes disposées sur trois rangs en profondeur, dont le premier se détache en saillie, et supporte la loge où le pape se présente pour donner solennellement la bénédiction.

L'ensemble de cette façade, qui est tournée vers l'orient, est sans liaison avec le corps de l'église, ce qui lui donne l'aspect d'un bâtiment postiche. Considérée isolément, on trouve que la balustrade du couronnement est beaucoup trop élevée, les statues trop fortes et d'un style maniéré. Le piédestal qui porte la figure du Christ est lourd et de mauvais goût; enfin, l'ornementation est généralement sèche, sans grâce comme sans finesse. En avant de cette façade règne une vaste plate-forme qui comprend un magnifique perron.

Les bâtiments qu'on aperçoit à gauche sur notre vue forment un groupe très-pittoresque. Parmi eux on distingue en avant la chapelle Corsini, puis le corps de l'église, et au loin l'un des clochers de la façade latérale. A droite, et à la suite de la façade principale, se développe l'une des élévations du palais pontifical, au fond l'imposante basilique de Sainte-Marie Majeure, enfin, vers la droite, la façade latérale de la *Scala santa*.

Basilique S. Gio : in Laterano; vue de l'intérieur de l'église, prise de l'entrée.

Lorsqu'on pénètre à l'intérieur de la noble basilique, on est d'a- [illegible]
bord frappé de la magnificence et de la majesté de la grande nef; mais la seconde impression est toute différente, quand l'œil, plus attentif, ne rencontre de tous côtés que bizarreries dans les détails. Sans doute le grand ordre composite de pilastres cannelés, et entre ceux-ci les trois divisions superposées, où l'on voit se succéder des niches, des bas-reliefs et des médaillons peints, forment avec les arcades de grandes et majestueuses lignes; mais, d'autre part, est-il rien de plus déplaisant que ces frises et ces architraves interrompues, ces croisées aussi mesquines qu'incorrectes; enfin, que cette décoration de niches à frontons anguleux, arrondis et déversés? D'après tout ce désordre, n'est-il pas évident que l'artiste a cherché de l'originalité à tout prix, et qu'ainsi il est arrivé à produire le chef-d'œuvre du genre excentrique? Quelque répulsion que l'on ait pour ces extravagances, on ne peut cependant s'empêcher de reconnaître que si l'étude des détails eût répondu au grandiose de la disposition générale, l'œuvre de Borromini, admirée de tous points, eût été justement classée parmi les monuments dont Rome peut s'enorgueillir.

Borromini a fait preuve d'un bon esprit, d'abord en conservant le plafond de la grande nef, l'une des magnificences de l'église, et qui pouvait gêner ses dispositions; ensuite en cherchant à mettre de l'harmonie entre les principales lignes de son architecture et celles du plafond. Celui-ci présente trois grandes divisions, accusées par autant de caissons carrés, où sont ajustées au centre les armes de Pie IV, qui l'a commencé; à l'extrémité et vers le fond, celles de Pie V, qui l'a achevé; enfin, du côté de l'entrée, celles de Pie VI, qui a fait restaurer et dorer de nouveau ce beau soffite. Le profil de celui-ci est d'une grande fermeté, les moulures et les ornements d'un bon

style, et les sculptures placées au fond des compartiments d'un dessin varié, qui exprime des ornements d'église, des attributs du culte, et en cela même fort bien assortis à la place qu'ils occupent. Le fond des compartiments est bleu ou rouge, avec quelques tons verts et blancs. La plupart des moulures sont dorées, et cette masse de dorures semble pesante. La corniche du pourtour est dans le même parti; elle est également blanc et or.

Le soffite est attribué à Michel-Ange, et, selon nous, bien à tort. Non-seulement on n'y retrouve pas les profils usités par cet artiste, mais l'ouvrage fut exécuté vers 1564, c'est-à-dire peu avant ou peu après sa mort. Ne sait-on pas que, pendant les dernières années de sa vie, Michel-Ange, accablé sous le poids de l'âge et de la souffrance, ne pouvait qu'avec peine diriger les constructions de la basilique de Saint-Pierre? Il est donc probable que Pirro Ligorio, architecte ordinaire de Pie IV, est l'auteur de ce beau plafond; ce qui d'ailleurs ressort assez clairement de la comparaison de quelques détails avec ceux de la villa Pia, bâtie par le même artiste.

Le pavé de la grande nef est exécuté en mosaïque d'un dessin très-compliqué, et formé de porphyre, de serpentin, de granit blanc et noir, et de quelques autres variétés de marbres. Il remonte au commencement du xv^e^ siècle et au règne de Martin V.

La limite de la grande nef est marquée par cette large arcade qu'Alexandre VI fit cintrer vers 1592, et qui repose sur deux grosses colonnes. En avant de cet arc est le tombeau de Martin V, exécuté par Simone, frère du célèbre sculpteur Donatello. Il s'élève d'environ $0^{m},60$ au-dessus du sol, et se compose d'une caisse de marbre portée sur six socles également de marbre. Le couvercle est formé d'une table de bronze ayant peu de relief, et sur laquelle le pape est représenté revêtu de ses habits pontificaux. Derrière ce monument funéraire, et à l'entrée de la nef transversale, à laquelle on monte par quatre marches, on aperçoit le maître-autel, où règne au-dessus du ciboire, un tabernacle gothique, orné de frontons aigus sur les faces, et de petits clochers

ou flèches aux angles. Au-dessus on distingue une faible partie du plafond de la nef transversale, qui date du pontificat de Clément VIII, et par conséquent est postérieur d'environ quarante années à celui de Pie IV, avec lequel il a, du reste, beaucoup d'analogie. Enfin, au loin et au fond, paraît l'abside, décorée de riches peintures en mosaïque qui remontent à la fin du XIII^e^ siècle et aux règnes de Nicolas IV et de Célestin V.

Là se borne ce que nous avions à dire de ce vaste et splendide intérieur, dont l'effet est complexe : jugé à deux points de vue différents, soit d'après l'ensemble, soit d'après les détails, il peut provoquer ou l'éloge, ou la critique la plus amère.

PLANCHE 227.

Basilique S. Gio : in Laterano ; chapelle Corsini.

Cette chapelle, la première qu'on trouve à gauche en entrant dans l'église, fut élevée par Clément XII à son ancêtre André Corsini, évêque de Fiesole. Elle fut bâtie en 1734, sur les dessins d'Alessandro Galilei, dont elle est le principal ouvrage. Tous les genres de magnificence y sont rassemblés : splendide décoration architecturale, marbres précieux et variés, statues, bas-reliefs, peintures, mosaïques, stucs dorés, y sont partout prodigués ; et comme la beauté du travail ne le cède pas à la richesse des matériaux, il en résulte que tout concourt à faire de cette chapelle l'une des plus belles qu'on puisse citer, non-seulement à Rome, mais dans le monde entier. L. 1109.

La forme du plan est celle d'une croix grecque. En face de l'entrée est placé l'autel ; deux grandes niches se trouvent sur l'axe transversal ; à droite, un petit escalier circulaire fait arriver aux combles et à la tribune particulière de la famille Corsini, ménagée au-dessus de l'entrée ; au fond et à gauche, un second escalier circulaire descend à la chapelle souterraine ; la sacristie et ses dépendances sont situées

au delà et derrière l'autel ; enfin, le logement du sacristain est établi dans les étages supérieurs.

La décoration intérieure de la chapelle se compose d'un ordre de pilastres corinthiens cannelés. Cet ordre élégant et bien étudié est exécuté tout entier en marbre blanc, à l'exception de la frise, dont le marbre est couleur de fleur de pêcher. Les encadrements du soubassement sont en marbres de couleurs variées et bien assorties. L'ordre reçoit la retombée de quatre grands arcs parsemés de caissons octogones d'un charmant effet, et au-dessus de ces arcs et des pendentifs qu'ils supportent, règne un entablement circulaire appelé *couronne*, dont la frise contient cette inscription :

DILEXIT ANDREAM DOMINUS IN ODOREM SUAVITATIS.

Vient ensuite la coupole, dont le tambour, percé de huit croisées, est décoré de pilastres accouplés de l'ordre corinthien architravé : au-dessus se développe la voûte de la coupole, où se distinguent des caissons carrés parfaitement divisés, et formés de stucs dorés.

Dans tout cet ensemble on ne saurait trop louer la proportion des ordres et celle des autres parties de la décoration, l'harmonie générale, et le goût épuré de l'ornementation. L'exécution des détails laisse seule à désirer. Elle se distingue sans doute par la précision et le fini, mais on peut lui reprocher un peu de sécheresse et de maigreur (1).

L'autel, qu'on aperçoit en face, est d'une composition simple, mais il est enrichi de marbres précieux, et de deux colonnes de

(1) Toutes les fois que nous avons eu occasion de visiter cette chapelle, production merveilleuse d'Alessandro Galilei, nous n'avons pu nous défendre de l'assimiler à une œuvre même de Percier, l'illustre architecte de notre époque; tant nous trouvions d'analogie dans le goût, le style et le sentiment des deux maîtres. Cette analogie, elle se montre partout, même dans leurs imperfections, dans une certaine sécheresse d'exécution que l'on est obligé de reconnaître chez tous les deux. Galilei, qui avait devancé ses contemporains dans le progrès, dans le retour aux saines traditions de l'antiquité et du XVI^e^ siècle, aurait donc été comme un précurseur de Percier ; mais, moins heureux que notre maître, ses doctrines sont restées sans influence sur l'avenir, tandis que la nombreuse école formée par Percier a propagé l'enseignement de ce grand artiste dans l'Europe entière.

vert antique dont les bases et les chapiteaux sont de bronze doré. L'entablement est exécuté en marbre blanc, à l'exception de la frise et du tympan du fronton, qui sont aussi de marbre vert antique, avec ornements de bronze doré. Deux statues, images allégoriques de l'*Humilité* et de la *Pénitence*, sont assises sur le fronton. Le tableau de l'autel, qui représente saint André Corsini à genoux et en prières, est exécuté en mosaïque d'après le tableau original du Guide, qu'on voit au palais Barberini.

Les deux grandes niches situées à droite et à gauche, sur l'axe transversal, sont décorées de caissons hexagones, et d'un petit ordre corinthien dont les deux colonnes sont en porphyre. Celle de droite contient le mausolée élevé en l'honneur du cardinal Néri-Corsini l'*ancien*, évêque d'Arezzo (oncle de Clément XII), qui mourut en 1678. Le cardinal est représenté debout sur un piédestal. Deux autres figures sont placées sur des socles moins élevés : l'une est la *Religion*, qui se produit sous les traits d'une femme appuyant une colombe sur sa poitrine, et tenant un livre ouvert sur ses genoux. L'autre figure est la *Douleur*, sous la forme d'un enfant qui porte la croix épiscopale en versant des larmes ; ce qu'il exprime en appuyant le revers de la main sur ses yeux. La décoration de la grande niche située à gauche et en face est entièrement semblable à celle de la précédente. C'est dans cette niche que Clément XII a fait établir son propre monument. Le pontife est assis sur un piédestal dans une attitude calme, et lève le bras pour donner la bénédiction. A ses côtés, mais plus bas et debout, sont deux figures de femmes. Celle qui est à gauche du pape, et dont le front est ceint d'un diadème, est une personnification de la *Magnificence*. Elle tient dans une de ses mains le plan déroulé de la façade de Saint-Jean de Latran, et par un geste de l'autre elle appelle l'attention sur cette façade, qu'elle désigne du doigt comme une œuvre de Clément XII ; à ses pieds est un enfant qui porte réunis en faisceau les instruments du sculpteur. L'autre figure, à droite du pontife, représente l'*Abondance* : elle soutient une corne d'où s'é-

chappent des épis et des fruits que reçoit un enfant. Au-dessous de ce groupe est un sarcophage antique de porphyre. On croit qu'il contenait jadis les cendres d'Agrippa; mais d'autres se bornent à dire que ce monument provient des Thermes que cet ami d'Auguste avait fait bâtir. Il fut trouvé près du Panthéon, et placé ensuite sous le portique du temple. C'est de là que Clément XII le fit enlever ; il y ajouta un couvercle en porphyre, et voulut qu'il servît à orner son mausolée.

Aux angles de la chapelle, et dans la hauteur du soubassement, sont ajustées avec goût quatre portes dont la corniche et les chambranles sont parfaitement combinés avec les moulures de ce soubassement. Au-dessus desdites portes apparaissent, dans des niches, autant de statues qui représentent les quatre Vertus cardinales; au-dessus de celles-ci sont des bas-reliefs en marbre, et à leurs pieds des sarcophages en marbre noir, dit *pierre de touche*, où sont assis deux petits génies ailés. Telle est la décoration adoptée pour chaque travée aux quatre angles de la chapelle.

La première statue qui se présente à droite en entrant est celle du *Courage,* et au-dessous un sarcophage consacré par une inscription au prince *Barthélemy Corsini,* neveu de Clément XII, lequel mourut en 1752.

En face, autrement à gauche en entrant, est la statue de la *Tempérance,* et au-dessous d'elle le sarcophage du cardinal *André Corsini*, né en 1735, et mort en 1795.

Au fond et à droite, près de l'autel, est la statue de la *Justice,* et au-dessous le sarcophage du cardinal *Neri-Corsini le jeune* (neveu de Clément XII), qui mourut en 1770. C'est ce cardinal qui fut le fondateur de la précieuse bibliothèque du palais Corsini.

Enfin on voit au fond, et à gauche près de l'autel, la statue de la *Prudence,* et au-dessous le sarcophage du cardinal *Pierre Corsini,* évêque de Florence et ensuite de Porto, lequel était mort en 1405.

On reconnaît, d'après notre description, que la chapelle est consa-

crée tout entière à l'illustration de la famille Corsini, et que la mémoire de sept personnages des plus éminents de cette famille y est perpétuée par des monuments de marbre et des inscriptions, comme l'est, à Florence, celle de la famille des Médicis dans la célèbre chapelle de ce nom. On compte parmi ces personnages un pape, quatre cardinaux, un prince vice-roi de Sicile, enfin un évêque canonisé par l'Église.

Le pavé de cette chapelle est fort riche, et exécuté en marbre de couleurs variées. Il est divisé en compartiments avec rosaces, qui répondent aux divers caissons des quatre arcades et de la coupole.

La chapelle, dans la partie supérieure, reçoit du jour de la lanterne et des huit croisées du tambour de la coupole; dans la partie inférieure, elle le reçoit des deux croisées qui correspondent aux grandes niches latérales. Cette lumière, si abondante, produit ici un merveilleux effet : les marbres y brillent de tout leur éclat, et toutes les beautés de l'intérieur de l'édifice peuvent être ainsi appréciées jusque dans les plus petits détails.

Les deux croisées latérales sont répétées au fond de la chapelle, et du côté de l'entrée; mais celle du fond, au-dessus de l'autel, est feinte, et son ouverture décorée d'un bas-relief en marbre. Du côté de l'entrée, au contraire, cette croisée sert à donner du jour à la tribune particulière de la famille Corsini.

La grille qui ferme l'arcade servant d'entrée à la chapelle est fort riche; elle est de bronze, et en partie dorée.

D'après ce qui précède, et les observations qu'on pourra faire soi-même en étudiant les gravures, on reconnaîtra que tout, dans cette chapelle, a été exécuté avec un soin extrême, que les moindres détails ont été étudiés avec goût et un art infini, et qu'enfin l'ensemble présente à peine une ou deux taches légères. Aussi croyons-nous que le rare mérite architectural de ce monument peut être résumé par ces trois mots : *élégance*, *harmonie*, *magnificence*.

PLANCHE 228.

Basilique de S. Gio : in Laterano ; vue du maître-autel ou ciboire.

L. 100 Ce monument fut élevé par les soins d'Urbain V, pape français, après le second incendie de la basilique, qui eut lieu en 1361 ; et ce fut Charles V, roi de France, qui en fit les frais. Le ciboire se compose de deux étages séparés par une sorte d'attique ou de soubassement. Dans la partie inférieure est placé l'autel ; tandis que la partie supérieure, sorte de tabernacle, a été disposée de manière à y recevoir de précieuses reliques. On y conserve, en effet, les têtes des apôtres saint Pierre et saint Paul, retrouvées en 1367 par Urbain V dans l'oratoire dit *Sancta sanctorum*. En 1368, ou selon d'autres en 1370, elles furent transportées en grande pompe et renfermées dans ce tabernacle, qui est défendu par de fortes grilles.

On conserve à l'intérieur de l'autel moderne l'autel de *bois* (1) qui, dit-on, a servi aux cérémonies religieuses depuis saint Pierre jusqu'à saint Sylvestre. L'autel actuel est nommé *papal*, parce que le pape seul a le droit d'y officier, à moins que par un bref il ne délègue un autre pour le remplacer.

Au-dessous du maître-autel existe une petite chapelle souterraine, appelée Confession de saint Jean l'Évangéliste. On y descend de la grande nef à l'aide d'un petit escalier de dix marches, et à double rampe cintrée ; et comme le sol de la nef transversale est élevé de quatre marches au-dessus du sol de la grande nef, et que celui-ci est de trois marches au-dessous du dernier gradin du maître-autel, il s'ensuit que la chapelle souterraine est elle-même de dix-sept marches en contre-bas du maître-autel.

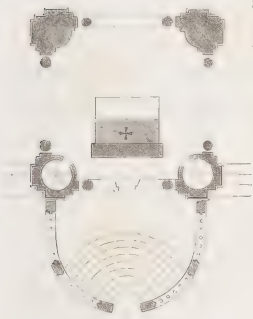
Cette disposition, assez bien combinée pour obtenir une échappée suffisante, se comprendra aisément d'après notre plan. Les quatre

(1) Dans l'origine du christianisme, au temps des persécutions, les autels étaient de bois, afin qu'on pût les placer et les enlever promptement.

colonnes aux angles du ciboire sont en granit. Du côté de l'abside deux de ces colonnes sont isolées, tandis que les deux autres, qui font face à la grande nef, sont en partie masquées par deux petits escaliers en bois qui s'y rattachent; enfin, ceux-ci font arriver au balcon qui entoure le tabernacle.

Divers pontifes ont restauré ce monument; on cite Clément VIII, qui fit dorer les grilles du tabernacle, et Innocent X, d'après l'inscription suivante qui l'atteste : *Innocentius X. Pontifex maximus. Anno jubilei* 1650. *Pontificatis VI.* Enfin, Alexandre VII, dont on voit ici les armes, averti que l'autel était en péril, s'empressa de le faire consolider; et comme Borromini venait de renouveler en entier les cinq nefs, ce fut lui qui, vraisemblablement, fut chargé de ce travail. Cela est d'autant plus probable, que Borromini a composé quatre projets pour ce maître-autel, qu'il songeait à détruire (1): heureusement le pape, bien inspiré, résista, et nous a ainsi conservé un petit édifice qui offre un des types les mieux caractérisés de l'architecture du XIV^e^ siècle.

Le monument est exécuté en marbre blanc. Le motif de l'ensemble a de la grâce et de l'élégance. Les proportions y sont en général bien graduées, si ce n'est peut-être dans la partie supérieure, qui semble un peu lourde : plusieurs détails de l'ornementation ne manquent pas d'une certaine finesse. Le soubassement du tabernacle est orné de huit statues placées aux angles dans des niches ogivales. Entre ces statues sont disposées symétriquement, dans des cadres cintrés, douze peintures à fresque fort remarquables par leur



(1) Le plan qu'on voit ci-dessus représente le meilleur des projets de Borromini; c'est celui qui, pour la disposition, se rapproche davantage de ce qui existe aujourd'hui. Nous ne parlerons pas des élévations qui répondent aux quatre plans; aucune ne mérite même un souvenir.

grâce et leur naïveté. Ces fresques, qui ont beaucoup souffert des retouches successives qu'elles ont subies, sont généralement attribuées à Berna, peintre de Sienne, qui florissait vers 1370.

Basilique de S. Gio : in Laterano ; vue du cloître.

t. 109 Il n'existe pas de document qui fixe la date de la construction de ce cloître. On ne connaît ni le nom du fondateur, ni celui de l'artiste qui en a dirigé les travaux. Le caractère de l'architecture indique seul son âge, et le fait remonter à la fin du XII^e^ siècle ou au commencement du XIII^e^. On voit, d'après le plan de la planche 224, que ce cloître est carré, et que la décoration extérieure se compose, sur chaque côté, de cinq grandes divisions marquées par de forts piliers reliés entre eux par une suite d'arcades plein-cintre, supportées par de petites colonnes accouplées sur la profondeur. Ces colonnes, dont les chapiteaux sont variés, sont elles-mêmes de formes très-diverses, tantôt à spirales, tantôt cannelées ou lisses, ou enfin incrustées de mosaïques. Elles sont élevées sur un mur d'appui d'environ $0^{m},90$ de hauteur, et couronnées d'un entablement d'une pesanteur excessive, où les ornements ont été prodigués avec si peu de mesure, que, pour en détacher la frise, il a fallu la décorer de mosaïques colorées, la sculpture étant devenue insuffisante pour produire quelque effet. Cette décoration luxuriante et irréfléchie du rez-de-chaussée ne se continue pas au premier étage, qui est resté pauvre et sans le moindre ornement. Elle est évidemment le fait d'un sculpteur, et non d'un architecte. On s'aperçoit que l'artiste, inexpérimenté, a cherché à dissimuler ses pauvretés architecturales sous la profusion des détails, et que l'art, alors déchu et abaissé au dernier degré, semblait ignorer ces principes éternels qui placent la souveraine beauté bien plutôt dans la grandeur des lignes, le choix des formes ou la justesse des proportions, que dans cette ornementation déréglée et sans goût, comparable à la parure d'une courtisane.

On distingue sur notre dessin, à l'intérieur du cloître, de fortes co-

lonnes adossées aux piliers et groupées aux angles. Elles sont évidemment autant de contre-forts destinés à maintenir la poussée des voûtes, et semblent avoir été ajoutées postérieurement, lorsque l'insuffisance des piliers aura été reconnue.

La disposition générale du cloître nous semble vicieuse; cette suite de piédroits et d'arcades étroites, qui laisse à peine découvrir le ciel, jette sous les voûtes un voile de tristesse. L'impression est tout autre dans ces cloîtres du xv^e^ siècle, conçus dans des temps meilleurs, quand l'art et la science étaient en progrès. Alors l'air et la lumière pénètrent en abondance sous les arcades des portiques, et l'on n'y retrouve plus au même degré l'austérité des âges précédents.

Le cloître de Saint-Jean de Latran n'avait d'autre titre, pour être compris dans notre publication, que celui d'appartenir à la grande basilique dont il porte le nom. L'histoire cependant recherche ces monuments de la décadence, et les recueille comme les anneaux d'une chaîne qui relie entre elles l'époque antique et celle de la renaissance. Sachons nous-mêmes apprécier les documents qu'ils apportent, accepter les enseignements qu'ils nous donnent; mais évitons d'arrêter trop longtemps nos regards sur ces productions d'un art déchu. C'est en effet une aberration de l'intelligence et du goût, que d'étudier de préférence et surtout de vouloir imiter de pareils monuments. Gardons-nous de tels écarts; que notre esprit s'élève, au contraire, que notre goût s'épure dans la contemplation assidue des œuvres des grands maîtres, gloire immortelle des époques où fleurirent les arts! C'est parmi ces œuvres qu'il faut choisir ses modèles; autrement il n'y a qu'oubli et dédain à attendre de la postérité.

PLANCHE 229.

Palais pontifical de S. Gio : in Laterano ; façades extérieures et intérieures.

L'histoire des constructions de ce palais a déjà été exposée aux I, 107.

pages 488 et suivantes, et nous y renvoyons, ainsi qu'aux détails que nous avons donnés sur les dispositions du plan ; il nous reste encore à apprécier le mérite des façades extérieures et intérieures.

Les trois élévations extérieures du palais sont à peu près les mêmes ; et si ce n'était quelques différences dans les largeurs générales et quelques variétés dans les portes d'entrée, ces façades sembleraient sorties du même moule. Nous ne contesterons pas que la masse n'en soit imposante, les lignes grandes, les divisions d'étages dans de bons rapports, les croisées d'une belle proportion ; que le milieu de la façade ne soit parfaitement accusé par l'ajustement riche et sévère des grandes portes d'entrée ; enfin, que la corniche supérieure ne soit un couronnement très-digne et très-convenable. Mais d'autre part, il faut le dire, les croisées sont partout trop rapprochées entre elles, et celles du dernier étage ont une valeur relative trop importante : l'ornementation manque d'élégance et de goût, et, sur une surface aussi étendue, l'œil ne rencontre aucun détail qui le charme ou le captive.

La cour est certainement d'un aspect grandiose ; mais la proportion des arcades laisse à désirer, et l'étude des ordres et des autres détails manque de finesse. Le dernier étage, qui est traité en attique, ne satisfait pas davantage à certains égards, et l'ajustement des cariatides y est d'un caractère mesquin. Enfin, pour nous résumer, disons que l'architecture de tout cet intérieur, c'est-à-dire l'ordonnance générale, est d'un style banal et décoloré, et que le sentiment d'une forte croyance artistique ne s'y produit nulle part.

PLANCHE 230.

Baptistère de S. Gio : in Laterano, dit *Baptistère de Constantin*, ou *de S. Giovanni in fonte*.

I. 106. On n'est pas fixé sur la destination première de cet édifice : les uns l'ont considéré comme un vestibule ou une dépendance de l'ancien palais de Constantin, et d'autres comme une salle de bains du même

palais. Nardini, après avoir cité et discuté le texte d'Anastase, afin de prouver que le monument était alors tel qu'on le voit aujourd'hui, en conclut qu'il était situé hors du palais, ainsi que la basilique voisine de Saint-Jean. D'autres (et c'est l'opinion généralement adoptée, qui, au reste, ne contredit en rien celle de Nardini) pensent que le baptistère a été expressément bâti par Constantin, sur le lieu même où il avait été baptisé par saint Sylvestre.

L'on cite un grand nombre de papes qui ont pourvu à l'entretien de ce monument. Sixte III passe pour y avoir mis la dernière main ; Adrien IV, pour y avoir conduit l'eau de l'aqueduc de Claude, qu'il avait réparé ; et Grégoire XIII, pour en avoir renouvelé le plafond. Mais il y a lieu de croire qu'Urbain VIII a pris un soin tout particulier de l'édifice ; c'est lui qui, après l'avoir fait restaurer, l'orna de toutes les peintures qu'on y voit de nos jours.

Le baptistère de Constantin, que sa destination a fait aussi nommer *S. Giovanni in fonte*, est de forme octogone : il se divise en deux nefs, toutes deux octogones, et séparées par un rang de huit colonnes situées à distance égale du centre et du mur d'enceinte. La nef du milieu, où sont placés les fonts baptismaux, est entourée d'une balustrade, et l'on y descend par trois marches. Les huit colonnes que nous venons de mentionner sont en porphyre rouge ; quatre d'entre elles ont pour chapiteau une sorte d'ionique ; et sur les quatre autres, deux ont des chapiteaux qui se rapprochent du composite, et deux du corinthien. Ces colonnes portent d'abord une architrave antique, et au-dessus huit petites colonnes de marbre blanc de l'ordre composite, qui soutiennent elles-mêmes un entablement très-lourd. La décoration du dernier étage se compose d'un ordre corinthien dont les pilastres, cannelés et ployés, sont simplement figurés en peinture. Entre ces pilastres, et sur huit faces, sont disposés autant de tableaux d'André Sacchi, d'une composition harmonieuse et d'un bel effet. Le tout est couronné d'une coupole percée de huit œils-de-bœuf, et décorée d'ajustements mesquins et sans goût.

Sur la paroi du mur d'enceinte, on remarque quatre grands tableaux qui représentent l'apparition de la croix à Constantin, la bataille de celui-ci contre Maxence, le triomphe du même empereur, enfin la destruction de l'idolâtrie. Ce dernier, le plus estimé de tous, fut peint par Carle Maratte.

La disposition de ce petit édifice, aussi simple qu'élégant, est parfaitement convenable pour un baptistère. Si ce monument eût été construit dans des conditions meilleures, sous l'influence d'une époque plus favorable aux arts, Rome aurait pu enregistrer un nouveau chef-d'œuvre parmi ceux que l'antiquité païenne lui a légués en si grand nombre, et qui ont pu être consacrés au culte chrétien. Au reste, tel qu'il est, il a plusieurs fois servi de modèle; il a été imité en divers pays, mais jamais surpassé.

Les fonts baptismaux, placés au centre, sont formés d'une belle urne en basalte vert, surmontée d'un couvercle de bronze. Cette urne est posée sur deux gradins de marbre, et de forme circulaire.

Les deux chapelles attenantes au baptistère ont été élevées par le pape saint Hilaire, vers l'an 461. L'une, celle de gauche, est dédiée à saint Jean-Baptiste, et l'autre, à droite, à saint Jean l'Évangéliste. Sur l'autel de la première est placée une copie en bronze de la statue du Sauveur, par Donatello. La statue originale est en bois, et soigneusement conservée dans l'une des chapelles de la sacristie de la basilique de Saint-Jean de Latran.

Du baptistère on entre dans l'oratoire de S. Venanzio, grande salle située à droite, que Jean IV fit bâtir vers l'an 640, et que la famille Ceva restaura en 1700.

Le pape Anastase IV, vers 1153 ou 1154, changea la destination du portique qui est en avant du baptistère, appelé alors portique de S. Venanzio, parce qu'il donnait entrée à l'oratoire de ce nom. Il y établit deux chapelles, l'une à droite, dédiée à S. Cipriano et à S^te^ Giustina, et l'autre à gauche, dédiée aux S^tes^ Rufina et Seconda; enfin ce fut lui qui orna de mosaïques les deux absides.

Pour donner une idée de l'extérieur du baptistère, nous avons présenté sur cette planche, mais à une très-petite échelle, la façade du côté de l'ancien vestibule ou portique de S. Venanzio, qui est en saillie sur le corps du baptistère (1). Les deux grandes colonnes composites qu'on voit au centre sont en porphyre ; elles sont aujourd'hui en partie noyées dans l'épaisseur du mur qui les maintient, vu les ruptures occasionnées par le temps, ou plutôt par les incendies. Ces colonnes, qui passent pour avoir appartenu au palais des Laterani, sont d'un beau style, et on en jugera sur le détail que nous plaçons en marge. Les ornements de l'entablement du chapiteau et de la base (2), trop multipliés peut-être, sont du moins d'un goût irréprochable. Ils sont exécutés en marbre blanc, de même que les deux pilastres cannelés d'ordre corinthien qui de chaque côté accompagnaient jadis les colonnes. Un seul pilastre, celui de gauche, existe encore, et on le trouve indiqué sur la façade, à la suite des colonnes.

La perspective qui figure au bas de la planche complétera les renseignements déjà donnés par la coupe ; elle fera, mieux que celle-ci, juger de la décoration intérieure du baptistère et de l'effet général aussi pittoresque que monumental.

(1) La vue de la planche 223 a déjà donné, sous un autre aspect, l'extérieur du baptistère.

(2) Nous ne pouvons manquer d'appeler particulièrement l'attention sur cette base, qui par son profil participe à la fois des bases ionique et attique. On y remarquera surtout cette haute moulure enroulée dans des feuilles d'acanthe, que l'ingénieux architecte a imaginée pour augmenter la hauteur de la colonne, dont, évidemment, il jugeait la proportion trop courte.

PLANCHE 231.

Fontaine Felice, piazza di Termini.

I, 3. Sixte V, dont l'esprit sérieux était tourné vers les grands travaux d'embellissement ou d'utilité publique, donna l'ordre, le jour même de son installation comme pontife, de pourvoir d'eau le quartier du mont Quirinal. Toutes les habitations situées sur ce mont, le palais pontifical, séjour des papes pendant l'été, ainsi que les couvents du voisinage, souffraient beaucoup alors de la disette d'eau. L'exécution de cette entreprise, qui, par sa grandeur et ses difficultés, était digne des anciens, fut confiée à l'architecte Domenico Fontana. Celui-ci alla chercher les sources à quinze milles de Rome (*voyez* page 100); mais, pour éviter les collines et les vallées, l'aqueduc dut s'écarter de la voie directe; aussi son parcours est-il de vingt-deux milles, dont quinze milles sous terre, à une profondeur variable qui atteint jusqu'à $15^{m},61$, et sept milles sur des arcades s'élevant quelquefois à une très-grande hauteur; en plusieurs rencontres il fallut faire des tranchées dans le rocher même. Ce travail, qui dura dix-huit mois, occupa continuellement deux mille hommes, et même jusqu'à trois et quatre mille. La dépense s'éleva à 270,000 écus romains (*environ* 1,444,500 *francs*), dont 25,000 servirent à indemniser les propriétaires dépossédés. Cette eau, appelée *Felice*, du nom de Sixte V (*Felice Montalto*), fut ensuite distribuée sur le Capitole, le Palatin, le Celius et le Viminal. Son apparition sur les collines eut pour effet d'encourager à bâtir sur les parties élevées de la ville, lesquelles furent habitées de nouveau, après avoir souffert d'un long abandon.

La fontaine qui fait le sujet de cette planche est alimentée par l'eau *Felice;* elle est construite en travertin, et se compose de trois arcades ornées d'un ordre ionique, au-dessus duquel s'élève un attique. La masse du monument est satisfaisante, mais les colonnes ont de la maigreur, et l'attique semble lourd. La statue de Moïse, placée

dans la niche du milieu, représente le chef des Hébreux frappant de sa baguette le rocher, pour en faire sortir l'eau. Les bas-reliefs ajustés dans les niches latérales retracent des faits de l'histoire d'Aaron et de Gédéon. Trois nappes d'eau considérables s'échappent du socle de ces figures, et se précipitent avec fracas dans un même nombre de bassins; et, plus en avant, quatre lions vomissent dans trois bassins de marbre une eau qui petille et bouillonne. Deux de ces lions sont en marbre blanc, et les deux autres en basalte. Ces derniers, qui sont d'un travail égyptien fort beau, ont été, il y a peu d'années, transportés par Grégoire XVI au musée du Vatican, et remplacés par d'autres lions en marbre blanc, d'une sculpture très-médiocre. Des quatre colonnes qui décorent cette fontaine, deux sont en marbre cipollin, et les deux autres en brèche grise.

Les inscriptions de la frise et de l'attique indiquent la date du monument, le lieu de la source, sa distance de Rome, les sinuosités du parcours, la durée des travaux; enfin, expliquent pourquoi cette eau porte le nom de *Felice*. Ces inscriptions étant parfaitement lisibles sur la gravure, il devient complétement inutile de les placer dans le texte.

Fontaine des Tritons, piazza Navona.

Cette fontaine, qui forme un des principaux ornements de la place Navona, fut exécutée au temps de Grégoire XIII, et vraisemblablement sur les dessins de Giacomo della Porta. Elle se compose de deux grands bassins concentriques. Quatre tritons distribués dans le bassin intérieur y lancent d'abondantes eaux à l'aide de conques ou coquilles en spirale, et quatre mascarons à double face, disposés symétriquement sur les bords du même bassin, répandent à la fois l'eau dans les bassins intérieurs et extérieurs. Enfin un triton colossal, placé debout et au centre, tient par la queue un dauphin qui jette l'eau par la bouche et par les narines. Cette figure, qu'on doit au ciseau de Bernini, est assez bien étudiée; mais la pose en est maniérée et théâtrale. VI, 12.

Les deux bassins sont formés de grands blocs de marbre de porta-santa. Celui de l'intérieur est anguleux, et les ressauts y sont trop multipliés, ainsi que les profils. L'ensemble de la fontaine est, au reste, d'un bel effet ; l'eau y jaillit de toutes parts et avec abondance ; enfin, le triple motif des figures qui la décorent est aussi bien combiné que parfaitement assorti.

Cependant, malgré le mérite bien réel de cette fontaine, l'impression qu'elle produit à la première vue ne lui est pas favorable. Cela tient uniquement à la situation peu avantageuse qu'elle occupe à l'une des extrémités de la place Navona. Elle fait partie de la décoration de cette place, mais elle n'a dans ce grand ensemble qu'une importance très-secondaire. Située à proximité d'une autre fontaine, ornée d'un obélisque et beaucoup plus monumentale, que l'architecte Bernini a élevée au centre de la place, la fontaine des Tritons est naturellement dépréciée par ce redoutable voisinage ; de plus, elle est en quelque sorte amoindrie par l'effet imposant des somptueux édifices qui l'entourent, et par l'immensité de la place, où elle semble entièrement perdue. Supposez, au contraire, cette même fontaine occupant le point central d'une place de moyenne grandeur, ou transportée au milieu de la cour d'un palais ; alors elle brillera de tout son éclat, et elle retrouvera tout son prix. Tant il est vrai qu'en matière d'art, en architecture surtout, on ne saurait arriver à l'appréciation judicieuse et équitable d'une œuvre, sans faire la part des dispositions locales, sans tenir compte, soit des circonstances particulières, soit des conditions imposées !

FIN DES NOTICES DU TOME SECOND.

NOTICES

HISTORIQUES ET CRITIQUES

DU

TOME TROISIÈME.

NOTICES HISTORIQUES ET CRITIQUES

DU

TOME TROISIÈME.

PLANCHE 232.

Porte Flaminia, aujourd'hui del Popolo.

Cette porte prit son premier nom de la voie Flaminia, à laquelle IV, 3.
elle conduisait, et qui de Rome gagnait les bords de l'Adriatique et allait à Rimini. A la fin du XIV^e^ siècle elle reçut celui de porte *del Popolo*, à cause de sa proximité de l'église S. Maria del Popolo. En voyant la grandeur et la magnificence de la place par où elle donne entrée dans Rome, on est naturellement porté à attribuer les dénominations de porte et de place du Peuple à la majesté des souvenirs du Peuple-Roi; mais certains antiquaires les font dériver du voisinage de peupliers (arbre appelé en latin *populus*), plantés près du mausolée d'Auguste, autour du *bustum* où l'on brûlait les corps des empereurs (voir l'article suivant).

Le pape Pie IV, en 1561, confia à Michel-Ange la reconstruction de cette porte; en réalité elle fut exécutée par Barozzi da Vignola. Les murs sont en travertin. Les colonnes d'ordre dorique sont formées : deux de granit rouge et deux de brèche violette. Les deux statues placées dans les entre-colonnements sont médiocres; elles sont du sculpteur florentin Mochi, et représentent saint Pierre et saint Paul, les deux protecteurs de la ville. Au-dessus de l'attique est un écusson aux armes des Médicis.

La décoration, à l'intérieur de la ville, fut demandée par Alexandre VII à Bernini, à l'occasion de l'entrée solennelle de Christine, reine de Suède, en 1655.

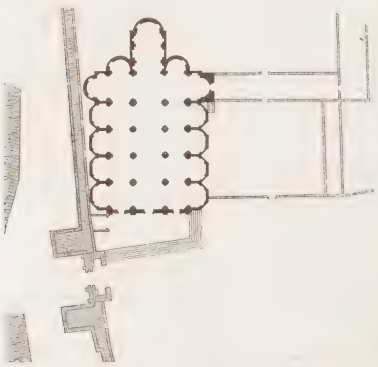
Il y a lieu de blâmer dans ce monument de Vignole une certaine maigreur dans les moulures, qui contribue à donner une sorte de

pauvreté à l'ensemble de la composition. Combien est différente cette autre porte de ville, celle di S. Spirito (planches 45 et 46), due à un autre architecte, non moins grand ni moins illustre, Antonio da Sangallo ! Comme tout est puissant et grandiose dans cette autre construction d'un mérite incontesté !

PLANCHE 233.

Église S. M. del Popolo.

IV, 4. Cette église est, par les sculptures et les peintures qu'elle renferme, une des plus intéressantes de Rome. La tradition rapporte qu'en 1099, le pape Pascal II éleva une chapelle en cet endroit de la ville pour le purger de la présence des démons, qui, suivant les idées superstitieuses du temps, s'y étaient établis dans le voisinage du tombeau de Néron. Le peuple se prépara par un jeûne de trois jours à la consécration de cet édifice religieux, destiné à le délivrer de la terreur d'apparitions nocturnes, et qui devint en grande vénération. En 1227, le peuple romain le reconstruisit à ses dépens. Quelques antiquaires rattachent à cette circonstance l'origine du nom *del Popolo* donné à l'église et à la place, nom qu'elles ont conservé jusqu'à ce jour; et cette interprétation naturelle semble plus probable que l'autre étymologie, rapportée à l'article précédent. En 1471, Sixte IV fit de nouveau reconstruire l'église sur les dessins de l'habile architecte Baccio Pintelli, et il y joignit un couvent. Nous possédons un précieux dessin du XVI^e^ siècle, que nous reproduisons ici, et où l'on retrouve l'état primitif de la construction élevée par Baccio Pintelli. La



comparaison de ce dessin avec l'état actuel pourrait faire ressortir plusieurs différences. Les modifications ont eu lieu surtout lorsque, de nos jours, on a créé la promenade sur le Pincio et démoli le couvent dépendant de l'église. Il a été remplacé par un autre couvent en harmonie avec la décoration symétrique de la place, et qui a été dessiné par l'architecte Valadier.

L'église S. M. del Popolo reçut de grands embellissements du pape Jules II, d'Agostino Ghigi et d'autres personnages. Le plan de l'église est d'une ordonnance simple et régulière, qui a été légèrement altérée depuis Pintelli. Ainsi les chapelles des bas côtés avaient été établies par lui sur un plan uniforme; mais des changements importants sous le rapport de la forme et de l'étendue furent apportés à deux chapelles, situées les secondes près de la porte d'entrée : celle de droite est la belle chapelle Cibo, construite par l'architecte Carlo Fontana pour le cardinal Alderano Cibo, mort en 1700 et qui y a son tombeau; celle de gauche est la chapelle Ghigi, qui a déjà été reproduite dans les planches 97 et 98, et sur laquelle nous devons revenir encore (voyez l'article relatif à la planche 238); car, sous le rapport du style, cette chapelle est un petit chef-d'œuvre d'architecture; et les peintures en mosaïque, exécutées d'après les dessins de Raphaël, contribuent à lui donner un intérêt particulier (1).

La petite façade de l'église, gravée au-dessus du plan, présente une disposition dont le système a prévalu et a été, depuis Pintelli, fort usité en architecture. Il faut remarquer toutefois qu'à l'amortissement les ailes et les demi-frontons brisés sont des additions postérieures.

(1) L'importance artistique de l'église S. M. del Popolo est telle, que nous avons dû lui consacrer plusieurs planches de notre ouvrage. Outre les planches 233 et 234, contenant le plan, la façade, et des détails de l'église, les planches 97 et 98 donnent le plan, la coupe et des détails de la chapelle Ghigi; la planche 238 en reproduit la vue; celle des deux autres chapelles est donnée dans les planches 236 et 237. De plus, on trouvera des dessins d'autels, de balustrades et de détails divers dans les planches 235, 262, 278, 279 et 194; de fonts baptismaux dans la planche 193, et enfin de tombeaux dans les planches 190, 234, 239, 241, 242, 251, 262, 315 et 330.

IV, 9. *Église S. M. di Monte-Santo.* — IV, 8. *Église S. M. de' Miracoli.*

Ces deux petites églises, placées au point d'origine de trois rues principales qui pénètrent, en divergeant, dans l'intérieur de la ville, forment à l'entrée de la *Via del Corso* (une des rues les plus longues et la plus belle de Rome) une décoration monumentale dont l'aspect symétrique concourt de ce côté à l'embellissement de la place *del Popolo*, et se combine en une perspective heureuse avec l'obélisque qui en occupe le milieu. Cette vue est reproduite au bas de la planche 233.

Ces églises ont de l'analogie dans le motif; leurs façades sont semblables, mais leurs plans ne sont pas identiques : celui de la première est elliptique, tandis que celui de la seconde est circulaire. Elles doivent l'unité d'aspect de leur architecture au cardinal Gastaldi qui les fit terminer à ses frais, sur les dessins de Rainaldi. Plusieurs parties furent exécutées sous la direction de Bernini et de Carlo Fontana. L'église S. M. di Monte-Santo fut commencée en 1662, sous Alexandre VII. Vers la même époque, l'église S. M. de' Miracoli fut construite sur l'emplacement déjà occupé par une petite église plus ancienne; Carlo Fontana y ajouta la façade et la coupole.

On prétend que les colonnes et une portion du travertin employés dans la construction de ces deux églises proviennent du clocher que Bernini avait élevé à la basilique de Saint-Pierre et qu'il fut forcé de démolir à cette époque, à cause des craintes, vraies ou exagérées, sur son manque de solidité.

PLANCHE 234.

Église S. M. del Popolo : détails de la façade, et tombes.

IV, 1. Ces détails ont de la finesse et leur ajustement est estimé. L'ornementation des chapiteaux a de la grâce, bien qu'elle soit d'un goût un peu bizarre, et que la disposition en soit peu heureuse dans l'ordre inférieur.

Les figures en bas-relief des deux tombes, incrustées dans le pavé des chapelles et gravées au bas de la planche, rappellent par leur caractère religieux le sentiment que les artistes du moyen âge ont mis dans ces sortes d'ouvrages ; mais le dessin décoratif qui les encadre appartient à un art plus moderne et moins liturgique, pour ainsi dire.

PLANCHE 235.

Église S. M. del Popolo : autel de la quatrième chapelle à droite et détails divers.

La quatrième chapelle à droite a conservé sa forme primitive. IV, 4.
L'autel du fond de cette chapelle est une œuvre qu'on peut citer comme une des meilleures de ce genre. Les arabesques en sont d'un goût exquis et l'exécution en est si parfaite, qu'elle ne laisse rien à désirer. Les trois figures sculptées représentent sainte Catherine entre saint Antoine de Padoue et saint Vincent martyr.

Les trois balustrades, placées au-dessous, sont remarquables, non-seulement par la variété de leur composition, mais aussi par un style châtié. Enfin, l'autel de la première chapelle à droite est décoré avec à propos ; les ornements y sont ménagés avec une habile sobriété.

PLANCHE 236.

Église S. M. del Popolo : vue de la troisième chapelle à droite.

Cette chapelle est bien complète; elle a conservé son état primitif. IV, 5.
On y reconnaît l'architecture naïve de Baccio Pintelli ; on y retrouve les mêmes moulures qu'à la façade de S. Pietro in Montorio (voir planche 44). Ce rapprochement seul démontrerait au besoin que l'architecte fut le même pour les deux monuments. La balustrade est fort élégante, et les arabesques de la voûte sont bien ajustées. Les peintures des lunettes et de l'autel sont de Pinturicchio ; elles ont été restaurées sous la direction de Camuccini.

PLANCHE 237.

Église S. M. del Popolo : vue de la quatrième chapelle à droite.

IV. 5. Il y a beaucoup d'analogie entre cette chapelle et celle de la planche précédente. Si la corniche est plus riche, la décoration de la voûte est beaucoup plus simple. Elle est à fond bleu, rehaussé d'étoiles dorées. La planche 235 donne le dessin de l'autel dans des proportions et avec un détail qui permettent de l'apprécier. Le tombeau qui se voit à gauche, en perspective fuyante, est tout à fait semblable à celui de la première chapelle de droite. Il me paraît bien évident que ces deux tombeaux sont de la main du même artiste.

PLANCHE 238.

Église S. M. del Popolo : chapelle Ghigi, la seconde à droite de l'entrée.

IV. 5. Cette chapelle fut construite par le chef de cette famille, par le riche banquier Agostino Ghigi. Il fut l'ami de Raphaël, qui peignit pour lui les fresques de la villa, connue depuis sous le nom de Farnesina, que ce célèbre protecteur des arts s'était fait bâtir, sur les bords du Tibre, par son compatriote Baldassare Peruzzi (voir planches 100 à 102). A l'exemple de Jules II, qui, pour le récompenser de grands services rendus, l'avait autorisé à porter le nom de sa propre famille, della Rovere, et à en prendre les armes, Ghigi voulut se faire préparer de son vivant une magnifique sépulture et il choisit pour cette destination une chapelle de l'église S. M. del Popolo. On a prétendu que ce fut Raphaël qui en donna le plan ; cette assertion aura probablement pris naissance dans le désir de lui décerner ici une triple couronne artistique et de le trouver architecte là où la tradition le signalait déjà comme peintre et comme statuaire. J'ai

examiné précédemment (page 237) la question d'attribution relative à l'architecture de la chapelle Ghigi, et j'ai dit les raisons pour lesquelles j'inclinais à la restituer à Baldassare Peruzzi.

Quant à l'opinion, assez générale et suivie par moi, que Raphaël dessina les compositions de la coupole, des compartiments de l'attique, des lunettes des pendentifs et du tableau de l'autel, commencé par Sébastien del Piombo, elle ne s'appuie pas, il faut le reconnaître, sur des preuves positives. Le seul fait bien certain, c'est que ce fut d'après son dessin que son élève Lorenzo Lotti, dit Lorenzetto, exécuta la statue fameuse du Jonas. Du reste, si Raphaël n'a pas ici coopéré directement à l'ensemble des travaux, on y retrouve toutefois les traces de son influence sur l'art de son temps. Le style de cette chapelle n'appartient déjà plus à la fin du xv^e^ siècle. L'architecture encore un peu sèche de cette époque a, en effet, disparu. L'aurore du grand siècle s'annonce déjà avec un vif éclat. L'art qui s'élève, s'est ravivé aux sources de l'antiquité païenne; et c'est une curiosité digne d'être signalée ici, que l'irruption de ce paganisme dans les temples chrétiens et que ces figures de Jupiter, de Saturne, de Diane, de Mercure, etc., qui, dans les peintures en mosaïque de la coupole (voir planche 98), font cortége à Jéhovah.

PLANCHE 239.

Église S. M. del Popolo : mausolée du cardinal Ascanio Sforza, situé à gauche dans le chœur.

Deux admirables mausolées sont placés vis-à-vis l'un de l'autre dans le chœur, derrière le maître-autel. Ils sont dus au ciseau de l'ingénieux et habile architecte et sculpteur Andrea Sansovino (1), qui IV. 4.

(1) On sait qu'il ne faut pas confondre cet Andrea Contucci dal Monte Sansavino, ou Sansovino, suivant la prononciation florentine, avec le célèbre Jacopo Tatti, qui fut son élève et auquel il laissa son nom de Sansovino, que celui-ci, l'ami de Titien et de l'Arétin, devait à son tour porter si glorieusement.

les a signés; on n'hésite pas, en effet, à inscrire son nom sur de tels chefs-d'œuvre.

L'harmonie la plus parfaite règne dans toute cette brillante composition; l'architecture et la sculpture y sont dans un merveilleux accord. L'ensemble de ces mausolées se compose d'un soubassement sur lequel est établi un ordre composite porté par un piédestal et couronné d'un attique. Tout y est traité avec une précision infinie, avec un goût et une pureté rares. L'œil se complaît à suivre des détails aussi élégants que gracieux et dont l'extrême perfection n'a jamais été surpassée même par Baldassare Peruzzi, le maître par excellence en ce genre. On admirera les frises, soit de l'attique, soit de l'ordre composite, et surtout l'ornement sculpté sur le piédestal et qui est d'une ravissante délicatesse. La plupart des figures, particulièrement celles qui sont renfermées dans les niches, sont d'un style plein d'élévation. Les statues couchées des personnages qu'on a voulu glorifier, sont remarquables par la noblesse de la pose, par l'expression sereine du visage; l'ajustement des moindres détails, y est parfaitement étudié. L'attitude du cardinal Ascanio est pleine de calme et de dignité; il semble plutôt goûter le sommeil du juste que figurer l'image de la mort.

A l'occasion de ce mausolée, on aime à rendre un hommage légitime à Jules II. Ce généreux pontife, oubliant ses démêlés avec Ascanio Sforza, fils de François Sforza, duc de Milan, et rendant justice à ses vertus et à son intégrité, éleva lui-même ce monument à la mémoire de son ancien adversaire. On ne lit pas sans quelque impression cette noble et simple inscription :

JULIUS II PONT. MAX. VIRTUTUM MEMOR HONESTISSIMAR.
CONTENTIONUM OBLITUS SACELLO A FUNDAMENT. ERECTO
POSUIT MDV.

PLANCHE 240.

Église S. M. del Popolo : coupe sur la largeur du mausolée d'Ascanio Sforza et détails divers.

Cette coupe et ces détails expliquent les ressauts du plan et com- IV, 4.
plètent par d'utiles renseignements l'intelligence du monument.

PLANCHE 241.

Église S. M. del Popolo : mausolée du cardinal Hieronimo Basso, à droite dans le chœur.

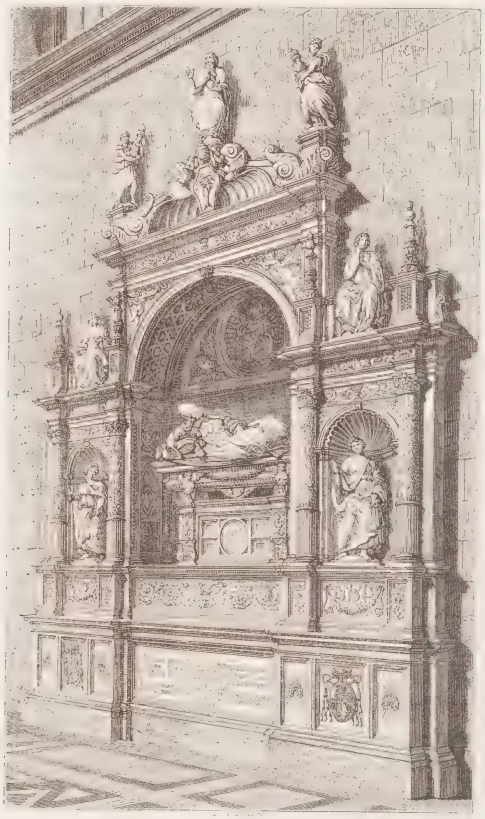
Tout ce qui a été dit au sujet du mausolée de la planche 239, est IV, 4.
également applicable à celui d'Hieronimo Basso, cardinal de Recanati et neveu de Jules II. La part d'éloges est commune, car les deux monuments sont presque identiques, et les différences que l'on peut signaler dans les statues et dans les ornements ne laissent ressortir aucune infériorité dans la composition ou dans le style. Peut-être seulement reconnaîtra-t-on que le monument d'Hieronimo Basso, qui fut exécuté le dernier, a plus de souplesse dans le travail et brille par une étude plus accomplie dans certains ajustements.

PLANCHE 242.

Église S. M. del Popolo : détails du mausolée d'Hieronimo Basso.

L'examen des détails de ce mausolée, exprimés ici à une plus IV, 4.
grande échelle, justifiera pleinement, nous n'en doutons pas, tous les éloges que nous en avons faits. Cette admiration était déjà professée, — comment aurait-il pu en être autrement ? — par les artistes du XVI^e^ siècle, si l'on s'en rapporte à Vasari, qui n'était le plus souvent que leur écho : « André Sansovino, dit-il, fut ensuite appelé à « Rome par le pape Jules II, qui le fit charger de deux mausolées de

« marbre placés dans Sainte-Marie du Peuple, à savoir l'un en l'hon-
« neur du cardinal Sforza et l'autre du cardinal Recanati, très-proche



« parent du pape. « Lesquels ouvrages furent exécutés par André avec une « telle perfection, « qu'ils ne laissent rien à désirer, en ce qu'ils « sont finis et travaillés avec tant « de précision, de « beauté et de grâce, qu'on reconnaît en eux l'observation des « règles de l'art. « On y voit encore une statue « de la Tempérance tenant en « main un sablier « et qui est réputée chose divine ; et en vérité elle ne sem-
« ble pas une œuvre moderne, mais plutôt antique et des plus par-
« faites ; et bien que, parmi les autres figures, il y en ait d'un grand
« mérite, celle-ci néanmoins est de beaucoup supérieure pour l'atti-
« tude et la grâce ; sans compter qu'on ne peut voir rien de plus

« élégant et de plus beau que ce voile qui l'enveloppe et qui est tra-
« vaillé avec une telle délicatesse, qu'il semble, en l'examinant, tenir
« du miracle. » (Vasari : Vita di Andrea dal Monte Sansovino.)

Les quatre gravures des planches 239, 240, 241 et 242 font bien connaître la structure des splendides mausolées, élevés en l'honneur des deux cardinaux; nous avons pensé, toutefois, qu'en outre de ce tracé, purement architectural, il pouvait être intéressant de faire apprécier les proportions élégantes de ces tombeaux sous un nouvel aspect, celui de l'effet pittoresque. C'est dans ce but que nous plaçons ici une belle vignette destinée à mettre en évidence les développements des diverses saillies et le jeu des ombres.

PLANCHE 243.

Plan du palais Spada; Piazza Capo di Ferro.

Ce palais, situé à peu de distance du palais Farnèse, fut bâti, au VII. 19.
temps de Paul III, par le cardinal Girolamo Capo di Ferro, qui l'éleva pour en faire son habitation. La construction en fut confiée à Giulio Mazzoni, élève de Daniel de Volterre. On remarque dans le plan des dispositions assez étranges qui dénotent le peu d'expérience de l'architecte. Mazzoni, en effet, était plutôt un sculpteur qu'un constructeur d'édifices. Vasari semble même ne lui attribuer que le mérite d'avoir été, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur de ce palais, le décorateur-ornemaniste; il en parle également comme d'un peintre de mérite : « Ayant appris de Daniel, dit-il, à travailler en stuc, et devenu en cet art l'émule de son maître, il a orné de sa main tout l'intérieur du palais du cardinal Capo di Ferro, et fait là des œuvres merveilleuses, non-seulement en stuc, mais encore en compositions historiques, peintes à fresque ou à l'huile, qui lui ont justement valu des éloges infinis. » Il faut évidemment ici faire la part de l'exagération complaisante du langage.

Du cardinal Capo di Ferro le palais passa à la famille Mignanelli, puis au cardinal Bernardino Spada, qui, en 1632, le fit restaurer et décorer par Francesco Borromini.

La façade principale, sur la place Capo di Ferro, bien que d'un aspect singulier, ne laisse pas que d'avoir une certaine importance. Derrière cette façade se trouve un vestibule qui manque d'ampleur et dont l'ornementation trop peu accentuée est défectueuse. A gauche de ce vestibule quelques pièces réunies ont servi à recevoir une sorte de musée de statues antiques, parmi lesquelles la curiosité se porte principalement sur la statue colossale dite de Pompée (1), au pied de laquelle la tradition suppose que tomba César sous le poignard des conjurés. Le vestibule ouvre sur un portique à l'entrée de la cour; à la droite de ce premier portique prend naissance le principal escalier du palais. Il est formé d'une seule rampe, se développant dans une cage qui semble trop étendue. Il manque de jour et la décoration en est mesquine.

Le jardin est séparé en deux parties, de manière à ménager à la fois une vue agréable, et un passage pour l'arrivée des voitures aux écuries. Celles-ci sont reportées loin de l'habitation, qui est mise ainsi à l'abri de l'odeur et du bruit.

(1) Cette statue fut découverte couchée sous un mur de séparation entre deux maisons contiguës. De là contestation entre les deux propriétaires. Les juges, renouvelant le jugement de Salomon, décidèrent que l'un d'eux aurait le corps et l'autre la tête. Le cardinal Capo di Ferro, qui aimait les arts, fit suspendre l'exécution de cet arrêt étrange, et le dénonça à Jules III. Le pape, voulant empêcher la mutilation de cette statue, l'acheta 500 écus et la donna au cardinal. Les antiquaires ont voulu y voir tour à tour un Alexandre le Grand, un Auguste, ou quelque empereur inconnu. L'emplacement où elle fut trouvée, et un rapport de traits avec une médaille de Pompée, ont servi à déterminer l'attribution qui a prévalu. Ces traits, du reste, sont sans génie, sans bonté et sans beauté. Quelles qu'aient été les objections soulevées par la critique, et entre autres celle tirée du globe que cette figure tient dans la main gauche et qui ne semble pas convenir à Pompée, on a continué, par un penchant naturel de l'imagination, à voir dans cette statue celle au pied de laquelle César fut assassiné dans la curie de Pompée et que l'empereur Auguste fit transporter plus tard sur une de ces arcades désignées sous le nom de Janus. (Suétone, *Aug.*, 31.)

Borromini ayant été appelé à exécuter la restauration de ce palais, conçut la fantaisie de combiner dans l'axe transversal de la seconde cour, un modèle de colonnade aux proportions réduites et rapidement dégradées, de manière à figurer dans un espace restreint la perspective fantastique d'une vaste galerie. L'illusion est complète quand on l'aperçoit à travers l'arcade ouverte au côté gauche de la première cour (1). Quelque ingénieuse que soit cette décoration théâtrale, il ne faut toutefois considérer ce trompe-l'œil d'architecture feinte que comme un jeu puéril et indigne des nobles réalités de l'art.

PLANCHE 244.

Élévation principale du palais Spada ; Piazza Capo di Ferro.

Si l'on considère le dessin architectural de cette façade en lui-même VII, 19.
et isolé de l'ornementation surabondante qui le masque en partie et distrait l'attention, on trouve qu'elle présente d'heureuses et justes proportions. Les fenêtres, les bandeaux et les corniches sont dans de bons rapports; les refends sont bien divisés; les détails sont simples et ne manquent pas de pureté. Ce qui nuit à la simplicité de cette façade, ce sont les frontons des niches et surtout les figures bas-reliefs du milieu; elles sont d'une nature trop forte; et les ajustements qui les entourent sont trop maniérés. Les médaillons placés à la hauteur du deuxième étage sont également trop grands, trop surchargés d'ornements; ils attirent trop l'attention et ils empêchent les fenêtres voisines de conserver toute leur importance. Le même défaut se reproduit, avec une autre disposition, au deuxième étage, où les encadrements qui alternent avec les croisées ont de même trop de valeur. Ils contiennent des inscriptions relatives aux personnages placés dans les niches du dessous.

(1) On prétend que ce modèle inspira à Bernini les dispositions du bel escalier appelé *Scala regia*, qui, au Vatican, conduit du rez-de-chaussée à la grande salle nommée Salle royale et à la chapelle Sixtine.

Le dessin du bas de la planche représente un fragment du combat des Centaures de la frise de la cour, bas-relief exécuté en stuc par Giulio Mazzoni. Ce bas-relief est assez bien entendu, surtout pour l'époque; et il rappelle par la simplicité de la ligne le caractère des sculptures antiques en ce genre qui nous sont parvenues.

PLANCHE 245.

Vestibule et cour du palais Spada; coupe sur la largeur et vue.

VII, 19. Cette vue, et la coupe figurée sur la même page, se complètent l'une l'autre et font connaître l'architecture des diverses faces et la décoration de la cour avec la variété des sculptures et des peintures. Nous ajouterons ici une dernière remarque; c'est que la plupart des mezzanines du premier étage sont des ouvertures feintes; on retrouve dans cet ajustement mensonger plutôt l'allure irréfléchie du sculpteur que le discernement judicieux de l'architecte.

PLANCHE 246.

Détails divers du palais Spada.

VII, 19. L'escalier principal du palais est loin d'être un modèle; cependant, à cause de sa disposition peu commune, nous avons cru devoir en tracer ici le plan et en donner la coupe et la vue. On reconnaîtra encore d'assez bons profils ou ajustements, représentés au bas de la même planche.

PLANCHE 247.

Église de S. Clément; plan général, entrée extérieure, vue de l'atrium et du couvent.

I, 95. Cette église, une des plus anciennes et des plus intéressantes de Rome pour l'histoire de l'art religieux, est située entre le Colisée et

la basilique de Saint-Jean de Latran. Dans le principe elle fut, dit-on, élevée sur l'emplacement d'un oratoire de la maison de saint Clément, un des premiers successeurs de saint Pierre, qui vécut sous Trajan.

Dans la *confession* ou crypte placée sous le maître-autel, ont été déposées des reliques du saint. Déjà, en 392, saint Jérôme fait mention de l'église Saint-Clément. Il est certain, du reste, qu'elle existait au v^e^ siècle, puisque ce fut dans son enceinte qu'en 417, le pape saint Zosime condamna l'hérétique Celestius, disciple de Pelasge; saint Grégoire le Grand y institua, en 590, quelques processions de pénitence et y prononça deux de ses homélies (la 33^e^ et la 38^e^). Elle fut restaurée sous plusieurs papes et entre autres, en 772, sous Adrien I^er^. Des antiquaires considèrent cette église comme ayant été reconstruite au IX^e^ siècle, sur une basilique plus ancienne; il faut n'accepter qu'avec une certaine réserve cette date, qui paraît n'avoir d'autre fondement que le monogramme du pape Jean VIII, sculpté sur la balustrade en marbre du chœur. Si nous continuons à suivre la série des temps, nous trouvons que Pascal II y fut élu pape en 1099. Divers cardinaux la réparèrent successivement, et notamment Jacques Thomas Gaetani, neveu de Boniface VIII, qui, en 1299, restaura l'abside, désignée en Italie sous le nom de *tribune*, et la décora de mosaïques. Cependant, s'il faut en croire Carlo Féa, ces mosaïques auraient été faites par le cardinal Anastase, au commencement du XII^e^ siècle. Le caractère archaïque de leur style serait conforme à cette date. En ce cas, l'image de saint Dominique, mort en 1221, que l'on y voit, aurait été substituée lors de la restauration du cardinal Gaëtani. Sous Clément XI, l'architecte Carlo Fontana entreprit une dernière restauration, celle à laquelle est dû l'état actuel. Ce même architecte établit aussi le monastère contigu des religieux Dominicains; depuis Urbain VIII, l'église de Saint-Clément leur appartient.

C'est à juste raison que l'on signale cette église comme une des plus intéressantes de Rome. Malgré ses nombreuses restaurations, dont la dernière est du commencement du XVIII^e^ siècle, aucune n'a conservé

plus intactes la disposition et les parties caractéristiques des basiliques chrétiennes et ne s'adapte mieux aux cérémonies de l'ancienne liturgie. C'est ce qui va ressortir de l'examen détaillé qui suit.

L'église est précédée d'un *atrium*, ou cour entourée de portiques, à laquelle un porche d'entrée donne accès. Ce *porche,* à voûte d'arête, et surmonté d'un toit à trois pignons, est porté par quatre colonnes provenant d'édifices anciens; les deux en avant sont d'ordre ionique, les deux autres d'ordre corinthien. Une barre de fer, placée entre les chapiteaux des colonnes, porte encore les anneaux qui servaient à suspendre les tentures destinées à soustraire les fidèles aux causes extérieures de distraction.

La cour carrée est entourée de galeries ou portiques. A l'exception de la galerie à laquelle est adossé le porche, et qui est formée de piliers, les trois autres portiques sont soutenus par des colonnes de granit. Deux galeries opposées présentent des arcades à plein cintre; les deux autres n'ont que des architraves. C'est dans cette cour que les pénitents exclus de l'église se tenaient à genoux, exposés aux injures de l'air, et invoquant les prières des fidèles jusqu'à ce que l'absolution leur fût accordée. Il y avait ordinairement dans l'atrium des basiliques un ou plusieurs bassins où les fidèles se lavaient la bouche et les mains avant d'entrer, et dont le souvenir s'est perpétué dans les bénitiers placés aujourd'hui à l'entrée des églises. On enterrait aussi les personnes de distinction dans cette partie des basiliques, usage qui s'est maintenu au moyen âge et qui, ainsi qu'on en a justement fait la remarque, s'est conservé jusqu'à nos jours devant les églises de campagne. La galerie de la façade de l'église représente le *narthex* (voir la description de l'église de Saint-Laurent hors les murs). A la partie gauche du narthex s'élève un clocher, dont la construction est plus récente que celle du reste de l'édifice.

L'intérieur de l'église est divisé en trois nefs, par deux rangs de colonnes ioniques, que l'on dit être en marbre de Paros et de Numidie. On remarquera qu'un des bas côtés est plus large que l'autre : c'est

celui qui était occupé par les hommes. Cette inégalité de dimension se reproduit dans plusieurs basiliques. La nef est pavée en marbre de diverses couleurs. Dans la seconde moitié, et au milieu de la nef centrale (voyez planche 248), est placé le *chœur*, où se tenaient les chantres, les sous-diacres et les diacres, lisant l'Épître et l'Évangile, les lettres et ordonnances épiscopales. Cette enceinte est entourée d'un mur à hauteur d'appui en marbre décoré de mosaïques, sur lequel on voit le monogramme de Jean VIII, semblable aux empreintes des médailles de ce pape. Sur les côtés du chœur sont placées les chaires ou *ambons*, nom provenant du grec ἄμβων, éminence, et dont quelques-uns ont cherché à tort l'étymologie dans le mot latin *ambo*, à cause des deux escaliers dont ils sont ordinairement munis. L'ambon de droite, garni de son pupitre (voyez planche 249), a la forme carrée, et n'a qu'une seule rampe d'escalier; il sert à la lecture de l'Épître. L'ambon de gauche est de forme octogone et a un double escalier; il est plus élevé que l'autre et sert à la lecture de l'Évangile. A côté de cette dernière chaire est une colonne torse servant de candélabre pour le cierge pascal.

Le *sanctuaire* est séparé du chœur par des marches et par un *chancel* ou balustrade, formée ici d'un mur d'appui en marbre, et il ne communique avec lui que par une ouverture. Dans les anciens temps le sanctuaire était masqué, pendant une partie des offices religieux, par des tentures suspendues au-dessus du chancel. Au milieu du sanctuaire est le maître-autel surmonté d'un *ciborium*, édicule à deux frontons, porté sur quatre colonnes de marbre, dont les baldaquins sont une imitation altérée.

Derrière l'autel et dans le prolongement de la nef du milieu est l'abside ou hémicycle formant le chevet de l'église. Cette partie était le *presbyterium*, la place réservée aux prêtres. Au fond de l'hémicycle est le siége épiscopal, *cathedra*, élevé sur trois degrés, et que l'on dit avoir été fait au XII^e^ siècle. Autour sont des bancs pour les prêtres. A droite et à gauche de l'abside on trouve ici deux absides latérales,

à l'extrémité des nefs des bas côtés. Dans la primitive église elles étaient closes au moyen de tentures; on y déposait les vases précieux, les vêtements des prêtres, les offrandes des fidèles, les livres sacrés, les diplômes. En avant de ces absides latérales, et à droite et à gauche de l'autel, étaient les emplacements réservés, d'un côté aux sénateurs, de l'autre aux matrones; une balustrade et trois marches les séparent ici des nefs collatérales.

La mosaïque de l'abside, qu'elle soit du XII^e^ siècle ou du XIII^e^ comme on l'admet généralement, a été restaurée au XVII^e^ siècle, sous Urbain VIII.

Après les curiosités archaïques, relatives à la distribution architecturale particulière aux basiliques chrétiennes, l'église de Saint-Clément offre encore à l'étude, dans une de ses chapelles, une rareté artistique des plus précieuses : des fresques de la jeunesse de Masaccio, le célèbre précurseur de Michel-Ange et de Raphaël. Malheureusement ces peintures ont été altérées par les restaurations successives qu'elles ont dû subir, et dont la dernière date de 1825. Elles représentent la Passion, quelques traits de la vie de sainte Catherine et les quatre Évangélistes. Les figures de ceux-ci sont celles qui ont le moins souffert.

Parmi les tombeaux en marbre de cette église, qui méritent d'attirer l'attention, il faut citer particulièrement celui du cardinal Roverella, situé à droite du sanctuaire. Ce monument du XV^e^ siècle se recommande par la légèreté et la finesse de sa sculpture.

PLANCHE 248.

Plan détaillé de S.-Clément; coupe sur la longueur de l'église et de l'atrium; détails divers.

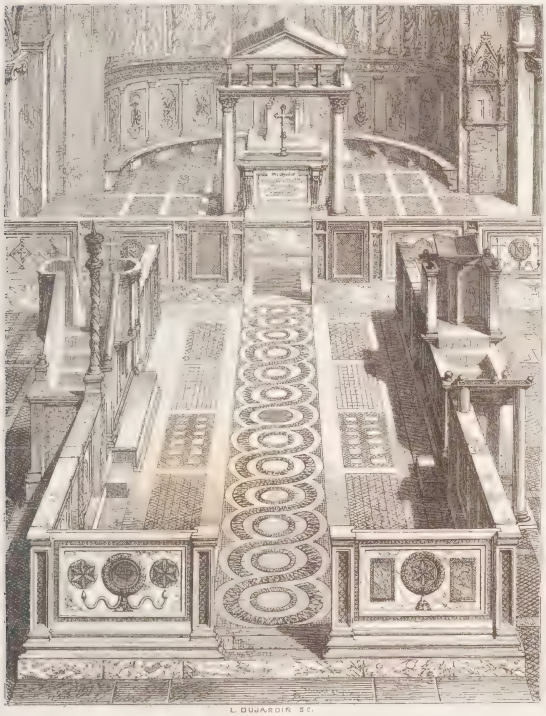
I, 95. On trouve sur cette planche, outre le plan détaillé de l'église et la coupe générale qui en font bien comprendre la distribution, divers détails intéressants, particuliers aux anciennes basiliques chrétiennes, et

représentés ici à une plus grande échelle, pour en compléter l'intelligence. Sur le dossier du siége épiscopal on remarquera une inscription contenant le nom du cardinal Anastase qui fit faire ce siége vers 1112.

PLANCHE 249.

Église de S.-Clément; vue de l'intérieur.

La gravure de la planche 249 est destinée à montrer en perspective les parties les plus caractéristiques de cette vénérable église : l'abside avec ses antiques peintures ; le maître-autel surmonté du ciborium; les deux ambons placés à droite et à gauche du chœur, la colonne torse destinée à porter le cierge pascal, et enfin la disposition et l'ornementation de la balustrade en marbre, servant à isoler le chœur au milieu de la nef. t. 9.

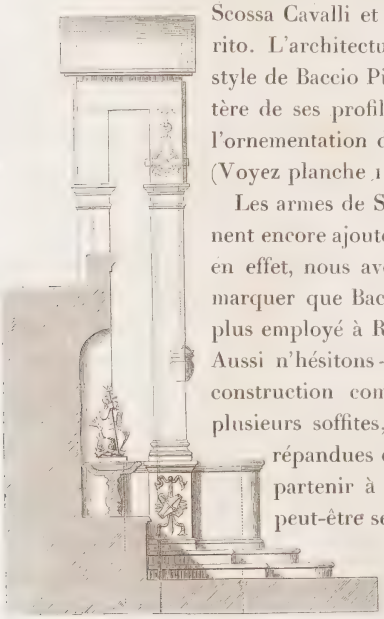


Nous donnons, dans la belle gravure sur bois qui orne la page précédente, une seconde vue intérieure de l'église, prise d'un point très-élevé, de manière à bien faire pénétrer le regard dans l'intérieur du chœur et du sanctuaire, et à montrer comment ils se relient entre eux, et quels sont les divers objets dont ils se composent ou qui les circonscrivent.

PLANCHE 250.

Puits entre cour et jardin, dans le couvent de' Gesuiti Penitenzieri.

XIV. 43. Ce couvent est situé dans le quartier Saint-Pierre, entre la place Scossa Cavalli et la rue del Borgo di San Spirito. L'architecture des bâtiments rappelle le style de Baccio Pintelli. On y retrouve le caractère de ses profils, la forme de ses balustres, l'ornementation de ses pilastres à pans coupés. (Voyez planche 167.)



Les armes de Sixte IV, qui y figurent, viennent encore ajouter une autre probabilité. Déjà, en effet, nous avons eu l'occasion de faire remarquer que Baccio Pintelli fut l'architecte le plus employé à Rome, au temps de ce pontife. Aussi n'hésitons-nous pas à considérer cette construction comme son ouvrage. Toutefois plusieurs soffites, ainsi que quelques peintures répandues dans le couvent, semblent appartenir à une époque postérieure; et peut-être serait-on fondé à y reconnaître la coopération de Baldassare Peruzzi.

Ce qui donne à ce petit monument du puits de l'intérêt et une certaine valeur, c'est sa dis-

position particulière, heureusement combinée pour le rendre à la fois propre à servir à l'usage du jardin supérieur et en même temps pour lui faire produire dans la cour basse un effet très-pittoresque. La vignette sur bois ajoutée ici, montre d'une manière plus précise la différence de niveau des deux sols qu'il sépare.

PLANCHE 251.

Tombeau de Giovanni di Castro, dans la première chapelle à droite de l'église S. M. del Popolo.

Plusieurs projets de constructions destinés à la famille di Castro, IV.
trouvés parmi les dessins d'Antonio da Sangallo, indiquent que celui-ci fut l'architecte de cette famille, et nous portent à penser que le tombeau, sujet de cette planche, doit lui être attribué. Il n'avait alors que trente-six ans, lorsqu'il l'éleva, en 1506, sous Jules II. Ces présomptions se trouvent corroborées, si l'on examine attentivement ce monument. En effet, pour des yeux exercés à interpréter les œuvres des maîtres, le caractère des ornements et des détails accuse bien ici la manière de Sangallo.

Les ouvrages de ce grand architecte, furent dans l'origine, pour la masse comme pour le détail, entachés d'une certaine pesanteur, qu'il modifia dans un âge plus avancé, sans néanmoins parvenir à en triompher tout à fait. Ce défaut caractéristique se transforma même chez lui en une sorte de système.

Dans le tombeau de Giovanni di Castro, c'est à la partie supérieure que cette pesanteur est le plus sensible, dans les ornements de la frise, dans le chapiteau et les arabesques des pilastres. Tout est mieux entendu à la partie inférieure; le sarcophage, le piédestal et sa base sont bien combinés; l'ornementation est bien ajustée; et les figures gracieuses, qui semblent être des portraits, sont bien assises, d'un mouvement plus heureux et d'une exécution plus satisfaisante que celles du couronnement.

PLANCHE 252.

Église S. Martino a' Monti.

I, 79. Cette église, une des plus belles de Rome, est située sur l'Esquilin, entre les thermes de Titus et la basilique de Sainte-Marie Majeure. On la désigne aussi sous le nom de *Chiesa de' SS. Silvestro e Martino*. On croit communément que le pape saint Silvestre fit construire ici un oratoire souterrain dans un jardin appartenant à un prêtre nommé Équitius. La persécution des chrétiens ayant cessé, l'édifice fut agrandi à l'aide de matériaux empruntés dans le voisinage, aux thermes de Titus et de Trajan, et on lui conserva le titre *in-Equizio*, qui rappelait le nom de l'ancien propriétaire du terrain. Selon la tradition, le même pape saint Silvestre y tint un concile auquel furent présents deux cent trente évêques et l'empereur Constantin lui-même. Depuis il n'est plus fait mention de cette première église, qui, tombée en ruine et restée en partie sous terre, ne fut découverte qu'en 1650.

Vers l'année 500, le pape saint Symmaque éleva sur le même emplacement une église qu'il dédia à saint Silvestre et à saint Martin, et qui est l'origine de l'église actuelle. Adrien I^er^, et, au IX^e^ siècle, Sergius II et son successeur Léon IV, la réparèrent successivement; et elle reçut divers embellissements de plusieurs cardinaux titulaires, parmi lesquels on compte saint Charles Borromée, qui l'enrichit d'un soffite doré. En 1559, elle fut donnée à une congrégation de PP. Carmélites à qui elle doit sa dernière transformation, opérée au XVII^e^ siècle. Le père Antonio Filippini, général de l'ordre, consacra son patrimoine, montant à soixante-dix mille *scudi*, à cette reconstruction, confiée à l'architecte et peintre Filippo Gagliardi. L'église nouvelle perdit alors son caractère d'antiquité.

Elle est divisée en trois nefs, par deux rangs de colonnes corinthiennes, antiques et de marbres différents, provenant, dit-on, de la

Villa Adriani, près Tivoli. La disposition du maître-autel, pyramidant d'une manière élégante au-dessus d'une plate-forme élevée sur un double escalier, et entourée d'une balustrade, est attribuée à Pietro da Cortona, à qui sont dues l'ordonnance et la décoration de l'escalier du milieu qui descend à l'église souterraine.

Dans les nefs latérales, les paysages peints à fresque, et qui, malheureusement, ont été retouchés, sont l'ouvrage estimé de Gaspard Poussin (Guaspre Duguet); les figures sont d'une autre main. Deux peintures à fresque, particulièrement intéressantes pour les architectes, représentent l'intérieur de Saint-Pierre et de Saint-Jean de Latran avant leur reconstruction. Les peintures de l'abside sont de Cavallucci, sous la direction duquel l'église fut enrichie de nouveaux ornements à la fin du siècle dernier.

La planche 252 réunit les plans détaillés du chœur et de l'église souterraine et une vue générale de l'intérieur de l'église qui en fait bien saisir l'effet pittoresque.

PLANCHE 253.

S. Martino a' Monti ; vue de l'église souterraine.

La vue, gravée sur la partie supérieure de la planche, fait connaître l'aspect vraiment merveilleux de cette partie de l'édifice, où la disposition adoptée par Pietro da Cortona produit un effet théâtral et une riche perspective. I, 79.

Église S. Giacomo degli Spagnuoli, située place Navone.

Un infant de Castille fit bâtir cette église, aujourd'hui détruite; elle fut ensuite, vers 1450, reconstruite par don Alfonso Paradinas, évêque de Rodrigo, en Espagne, et dédiée à l'apôtre saint Jacques et à saint Ildephonse. Le caractère de la façade et le goût des ornements disent assez que Baccio Pintelli en fut l'architecte. VI, 13.

Des plans que j'ai retrouvés parmi les dessins d'Antonio da Sangallo démontrent qu'il y fit des travaux. On verra avec intérêt celui de son projet si régulier de restauration, mis en regard du plan désordonné de l'église dont il voulait corriger les imperfections. Antonio da Sangallo y construisit aussi une chapelle, ainsi que Flaminio Ponzio. Cette église, outre d'élégants tombeaux, contenait des peintures par Annibal Carrache, ou exécutées d'après ses cartons par l'Albane et le Dominiquin.

La façade tombait en ruine et était en partie démolie, il y a une dizaine d'années; on se décida à en achever la démolition.

PLANCHE 254.

Porte de l'église S. Giacomo degli Spagnuoli.

VI. 14. Cette porte appartient à la façade postérieure de l'église sur la *via de' Sediari*, vis-à-vis du collége de la *Sapienza*. La proportion de l'ensemble est excellente; les moulures sont bien entendues; la sculpture des ornements et des figures est en parfaite harmonie avec le tout.

PLANCHE 255.

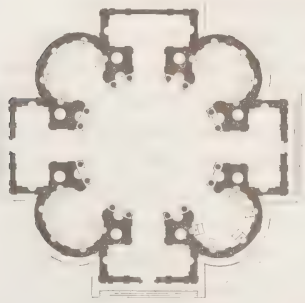
Détails de la porte de l'église S. Giacomo degli Spagnuoli.

VI. 15. Cette porte, dont le dessin d'ensemble occupe la planche précédente, est intéressante sous trop de rapports pour que nous négligions de développer les détails délicats de son ornementation; nous nous applaudissons d'autant plus de les avoir reproduits, que ces sculptures ont, depuis, subi des mutilations.

Plan de l'église S. Giovanni de' Fiorentini.

V. 55. Cette église est située, au bord du Tibre, au commencement de la *via Julia*. Elle doit son origine à une association de pieux Floren-

tins qui, en 1448, au moment où la peste sévissait, se dévouèrent à ensevelir les pauvres ; ils décidèrent ensuite qu'une église serait fondée aux frais des nationaux, et voulurent surpasser en magnificence dans cet édifice les églises que les autres nations catholiques se construisaient à Rome.



Michel-Ange fit cinq projets ; nous reproduisons ci-contre un de ces projets (plan, façade et coupe), qui, pour la disposition, a quelque ressemblance avec le Panthéon.

Antonio da Sangallo, Baldassare Peruzzi, Raphaël, concoururent également ; mais Léon X donna la préférence au modèle de Jacopo Sansovino. Celui-ci, trouvant l'espace trop restreint, imagina d'empiéter sur le Tibre. Outre le surcroît considérable de dépense, il

rencontra de graves difficultés pour établir à quinze cannes ses fondations dans l'eau. Une chute qu'il fit suspendit les travaux. Il les reprit plus tard; mais, après le sac de Rome, en 1527, il se réfugia à Venise; et Antonio da Sangallo, appelé à le remplacer, surmonta les difficultés et donna des preuves de son habileté comme constructeur. Giacomo della Porta lui succéda; puis à celui-ci Carlo Maderno, qui fit la décoration du chœur. Enfin, Alessandro Galilei, sous Clément XII, en 1734, exécuta la façade qui existe aujourd'hui et qui porte un cachet de grandeur.

En 1845, on établissait à l'intérieur de l'église un pavé de marbre dont les compartiments étaient assez bien composés.

Tombeau d'Hieronimo Butio, dans l'église S. M. sopra Minerva.

IX. 8 Parmi les églises de Rome, on signale celle de *S. M. sopra Minerva* comme étant une des plus riches en tombeaux des XV^e^ et XVI^e^ siècles. Celui d'Hieronimo Butio, disposé sur le dernier pilier de gauche, bien qu'étant un des plus simples, présente cependant de l'intérêt, si l'on considère la finesse, le bon goût et la souplesse de ses sculptures, surtout de celles de la frise et du champ compris entre les chapiteaux des pilastres.

PLANCHE 256.

Plan de l'hôpital et de l'église di S. Spirito et du palais du Commandeur.

XIV. 11. 19 L'hôpital di San Spirito, le plus considérable de Rome, fut fondé en 1198 par Innocent III. La désignation : *in Saxia* ou *Sassia,* ajoutée à son nom, provient de la rue voisine des *Saxons,* où Ina, roi des Saxons de l'Occident, avait construit, en 717, un hospice pour ses nationaux. D'autres voient dans le nom de cette rue un souvenir des Saxons qui logeaient en ce lieu lorsque Charlemagne délivra l'Italie du joug des Lombards. Cet hôpital fut si richement doté, qu'on

l'appelait : le plus grand seigneur de Rome ; il possédait une grande partie du territoire entre Rome et Civita-Vecchia. Un incendie terrible, qui eut lieu en 817, et un second, en 847, détruisirent les bâtiments, qui furent en partie rétablis par Léon IV. Plus tard, les ravages de l'empereur Henri IV, qui assiégea Rome en 1081, et ceux exercés par les soldats de Robert Guiscard, accouru au secours du pape, dévastèrent tellement ce quartier de la ville, qu'il ne resta même pas de traces de l'établissement. Cet état de choses subsista jusqu'à Innocent III, à la fin du XII^e^ siècle. Il ordonna une construction nouvelle, dont fut chargé l'architecte Marchionne XIII, d'Arezzo. Innocent IV en augmenta l'étendue. Il ne reste aujourd'hui aucun vestige de ces anciens ouvrages. Sixte IV, en 1471, et ensuite Innocent VIII, firent renouveler une grande partie des bâtiments par l'architecte Baccio Pintelli, et peut-être par le Pollajolo. C'est au premier de ces architectes qu'est dû le dessin de l'église ; ce dessin, fut du reste modifié sous Paul III, par Antonio da Sangallo. Sous Grégoire XIII, Ottaviano Mascherino construisit le palais du Commandeur, qui réunit l'hôpital à l'église ; enfin Ferdinando Fuga exécuta, sous Benoît XIV, une salle nouvelle dans le prolongement de la façade.

André Palladio, à l'époque où il étudiait et mesurait à Rome les monuments antiques, érigea un autel au milieu de la longue salle de l'hôpital ; et cet autel est l'unique production de ce grand maître, qui existe à Rome.

La vignette, en forme de médaillon, intercallée ici dans le texte, donne la vue de la porte di S. Spirito, de l'église et de l'hôpital qui sont contigus, tels qu'ils sont figurés dans un ancien plan de Rome, à la date de 1555, conservé dans cette ville à la bibliothèque de la Minerva.

L'hôpital est spécialement destiné aux fiévreux ; on n'y admet que

des hommes. Il y a aussi une salle pour les opérations chirurgicales. Les salles, tant grandes que petites, sont au nombre de douze et contiennent 1680 lits. Quatre médecins en chef et deux chirurgiens sont chargés du service. Deux salles sont affectées à l'école de médecine clinique, fondée par Pie VII. L'hôpital possède un musée anatomique, une belle salle de dissection, une pharmacie, une collection d'instruments de chirurgie et une bibliothèque.

A l'hôpital di San Spirito sont annexés deux autres établissements : le premier est un hospice des enfants trouvés, dont le nombre s'élève annuellement à 800; le second est un hospice contigu, rue de *la Longara*, destiné aux aliénés des deux sexes; il peut contenir 500 individus. L'administration est confiée à un prélat, qui est commandeur de l'ordre du Saint-Esprit, ordre de prêtres réguliers et hospitaliers, fondé au XII[e] siècle par Guy de Montpellier. Ils portent l'habit ecclésiastique, et sur la poitrine une croix de soie blanche.

Le long portique de la façade, aujourd'hui bouché, se reconnaît encore parfaitement bien au milieu des constructions modernes. Sur

un vieux dessin que nous croyons être du XVI^e^ siècle, et qu'on pourrait attribuer à Ottaviano Mascherino, ce portique est clairement indiqué ; l'on y voit en outre un petit avant-corps que nous avons rétabli.

Après avoir donné le plan détaillé des constructions de l'hôpital et de l'église di S. Spirito, qui offre un objet d'étude d'un haut intérêt, il nous eût semblé regrettable de ne pouvoir pas faire connaître le beau développement des façades. La gravure sur bois, placée au bas de l'autre page, est destinée à montrer cette longue perspective des bâtiments ; elle permet de se former une idée de l'aspect grandiose de ce vaste ensemble.

PLANCHE 257.

Palais du commandeur di S. Spirito ; Borgo di S. Spirito.

Ce palais, situé entre l'église et l'hôpital, fut construit, comme il XIV. ...

est dit à l'article précédent, sous Grégoire XIII, par Ottaviano Mascherino, architecte bolonais, qui mourut âgé de quatre-vingt-deux ans, sous le pontificat de Paul V.

La cour est carrée et d'une architecture régulière. Les portiques du rez-de-chaussée et les galeries du premier étage y forment des promenoirs commodes, bien ouverts à l'air et à la lumière. Le portique est décoré de quelques figures sans valeur. Cette cour est ornée d'une fontaine d'un goût peu correct, mais d'un effet agréable, et la vue du clocher voisin, celui de l'église di San Spirito, contribue à lui donner un aspect pittoresque.

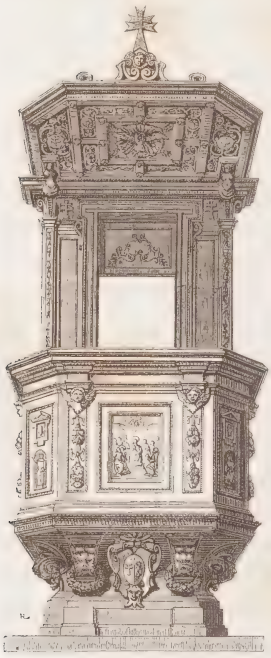
Nous donnons ci-contre un détail de ce clocher, dont la composition et les proportions sont bien entendues. Selon Vasi, il aurait été la seule partie con-

servée de la première église, bâtie à la fin du XII^e^ siècle. Si cela est, son architecture à dû être modifiée à l'extérieur.

PLANCHE 258.

Détails pris dans l'église di S. Spirito et dans le palais du Commandeur.

XIV. 39-41. Plusieurs détails réunis sur cette planche, et provenant, soit de l'église di S. Spirito, soit du palais du Commandeur, sont dignes de fixer l'attention. On remarquera surtout les fragments empruntés à l'église, dont les profils et les ajustements ont de l'analogie avec des détails du palais Farnèse, et démontrent une origine commune. L'on a vu, en effet, ci-dessus qu'Antonio da Sangallo fut chargé de la direction des travaux de l'église, à l'exception toutefois de ceux de la façade, qu'on attribue, et avec raison je crois, à Ottaviano Mascherino.



Deux détails de cette planche présentent les arabesques sculptées sur le pilastre de la chaire de l'église et dans les compartiments du dais. Cette chaire elle-même, d'une bonne proportion, et où les divisions et la distribution du décor sont bien entendues, nous a paru digne d'être reproduite. On la trouve figurée ici dans une gravure sur bois, à laquelle on pourra rapporter le dessin des ornements donné dans la planche à une plus grande échelle.

PLANCHE 259.

Seconde cour de l'hôpital di S. Spirito : coupe de la cour et détail de la fontaine.

Les deux cours oblongues, situées derrière la grande salle de l'hôpital, sont décorées de portiques dans le style particulier à Baccio Pintelli; c'est-à-dire, ayant de la finesse dans les profils, mais en même temps une certaine sécheresse dans l'ensemble.

La fontaine présente de même quelques bonnes parties, mais d'autres sont d'un galbe moins heureux; toutefois l'ornementation, d'un goût assez sévère, est convenablement appropriée au lieu, et son aspect général ne manque ni d'élégance, ni de légèreté.

PLANCHE 260.

Ensemble et détails de la porte d'entrée de l'hôpital di S. Spirito.

Cette porte méritait d'être reproduite dans son ensemble et dans les détails de son ornementation. L'extrême élégance des sculptures qui l'encadrent témoigne de l'heureux épanouissement de l'art à cette époque du XV^e^ siècle, où deux artistes, Baccio Pintelli et Giuliano da Sangallo, se font remarquer par de si brillantes qualités. XIV. 12

Le siècle d'or de la sculpture d'ornement fut, comme celui de la peinture, de 1450 à 1550. Au milieu de la vie qui anime l'art et du mouvement qui l'emporte alors, la tendance générale du style présente de l'analogie avec celle qui régnait au beau siècle de la Grèce; aux deux époques, quelles que soient les différences profondes qui les séparent, les esprits ont eu la même aperception vive et nette de la forme, et le même goût jeune et pur a prévalu.

PLANCHE 261.

Plan et vue du cimetière de l'hôpital di S. Spirito et chapelle del SS. Crocifisso.

XIII. Ce cimetière, situé à proximité de l'hôpital di S. Spirito, est destiné à en recevoir les morts. On y remarquera l'alignement des tombes régulières et uniformes.

Après avoir enlevé la pierre de recouvrement, on descend le corps dans la fosse et on y jette de la chaux vive, qui le consume. Cette disposition est due à l'architecte Fuga. Les murailles de l'enceinte sont d'un dessin architectural simple et correct, et ont été décorées par lui de peintures; elles laissent apercevoir quelques édifices voisins et les collines à l'horizon.

La chapelle est petite, et sa rotonde, surmontée d'un dôme peu élevé, complète d'une manière convenable l'ensemble de la perspective.

Plan de l'église di S. Bibiana, via di S. Bibiana.

I, 69. Cette église est située dans le quartier désert qui est proche de la porte S. Lorenzo. Elle occupe, selon les légendes, le lieu où furent inhumées, après leurs martyres, Bibiana et sa sœur Démétria, filles d'un préfet de Rome; elle fut élevée en 365 par la matrone Olympina; consacrée par le pape Simplicius, en 470; restaurée en 1224, par Honorius III, et reconstruite par Urbain VIII, sur les dessins de Bernini, qui ajouta la façade.

L'intérieur, assez petit, est divisé en trois nefs par huit colonnes antiques, dont six sont de granit. Sur le maître-autel est une statue en marbre de sainte Bibiane, considérée comme un des plus beaux ouvrages de Bernini, et dont la pureté de style contraste avec le goût tourmenté de ses derniers ouvrages. « L'urne qui est sous l'autel ren-

ferme les dépouilles des deux sœurs et de leur mère; elle est en albâtre oriental et a dix-sept pieds de tour. C'était le plus gros morceau d'albâtre oriental qui fût à Rome avant les colonnes que le pacha d'Égypte envoya en cadeau à Grégoire XVI, pour l'église S. Paul.

Plan de l'église Gesù e Maria, via del Corso.

Carlo Milanese fut, en 1640, l'architecte de cette église, qui brille IV. 14.
par la richesse décorative de ses intérieurs. Le mérite de cet édifice consiste particulièrement dans la belle disposition et les proportions du plan. L'entrée, à droite, conduit au cloître; celle de gauche ouvre sur un simple corridor, qui aboutit à la riche sacristie; celle-ci communique, soit avec le chœur des chanoines, soit avec l'église.

PLANCHE 262.

Tombeau de Giovanni della Rovere, dans l'église S. M. del Popolo.

La famille della Rovere, suivant quelques historiens, était origi- IV.
naire du territoire de Savone, près de Gênes; elle fut tirée de l'obscurité par suite de l'élévation au pontificat de Sixte IV, auquel on reprocha les abus du népotisme, et surtout par suite de celle de Julien della Rovere, qui monta sur la chaire de saint Pierre, en 1503, sous le nom de Jules II.

Le tombeau, gravé au haut de la planche 262, est placé à droite en entrant dans l'église S. M. del Popolo, sur la paroi de droite de la deuxième chapelle. Le défunt est représenté couché. L'inscription indique sa parenté avec Sixte IV, et qu'il mourut en 1483, à l'âge de quatre-vingts ans. Ce tombeau n'a qu'une importance secondaire, au milieu des monuments si remarquables du même genre réunis dans cette même église; cependant il offre quelque intérêt à cause de sa disposition et de la finesse d'exécution de la sculpture.

Tombeau du cardinal Antonio Pallavicini, dans l'église S. M. del Popolo.

Il est situé dans la première chapelle à gauche, dans l'église S. M. del Popolo, et à gauche dans cette chapelle. Le dessin, la proportion et l'ornementation du sarcophage sont excellents. L'étude de l'ordre composite, les caissons sous l'architrave, les diverses arabesques et autres détails sont pleins de goût et d'élégance. Les figures de la madone et des anges ont de l'expression et du charme dans les poses. Quelques parties sont dorées, d'autres sont teintées en rouge et en bleu d'une manière fort harmonieuse.

Fragments de balustrade.

Sur les côtés de la planche précédente sont disposés de beaux fragments de la balustrade fermant une chapelle du transsept de droite, dans l'église S. M. sopra Minerva; les balustres ont un galbe élégant et qui ne manque pas de fermeté; la sculpture en est variée et de bon goût. On prétend que l'un de ces balustres est antique. L'examen de cette question m'a échappé. Il mérite cependant de fixer l'attention; il serait intéressant, en effet, de constater l'existence d'un exemple de balustre antique. On sait que jusqu'ici on n'a trouvé dans aucun édifice antique un exemple de ce genre d'amortissement, dont on fait aujourd'hui un emploi si fréquent et si banal.

PLANCHE 263.

Villa Farnesiana ou jardins Farnèse, situés sur le mont Palatin; plan et vue d'une partie du Forum.

Le plan et la vue du Forum antique gravés sur cette planche, donnent avec exactitude la situation de la villa Farnesiana, sur le mont Palatin. Aucun site ne pouvait être plus favorable que cette col-

line, qui fut le berceau de Rome, et où plus tard les Césars eux-mêmes avaient assis leurs palais. C'est sur ce sol tout couvert de substructions antiques, et où chaque jour on faisait d'intéressantes découvertes, que le pape Paul III (Farnèse) voulut se faire élever une maison de plaisance.

Dans ces jardins si pittoresques, les rampes, les fontaines, les grottes, les volières, sont disposées avec symétrie, et la verdure des gazons et des bosquets s'associe d'une manière heureuse au bel ensemble tracé par Vignole et par d'autres architectes ingénieux qui y ont ajouté des embellissements. On peut cependant y relever des erreurs de goût qui surprennent de la part d'un architecte justement considéré comme le chef de l'école classique. Quand on étudie les œuvres de ce maître, on remarque que Vignole, s'il conserva toujours une correction extrême dans ses constructions de ville, se permit parfois des licences et même s'abandonna à quelques bizarreries dans ses travaux exécutés à la campagne; son expérience lui ayant sans doute fait reconnaître qu'ici, dans les conditions pittoresques particulières résultant de l'alliance de l'architecture et de la verdure, il pouvait, sans inconvénient, se relâcher au besoin de sa sévérité habituelle.

Si l'on cherche à pénétrer la pensée d'ensemble qui a dû présider à ces travaux, on croit reconnaître qu'elle n'a pas reçu son complet développement, et que les constructions, au lieu d'avoir été élevées d'un seul jet, ont été entreprises à diverses époques et par divers artistes; on reste persuadé que, dans le principe, l'architecte avait conçu le projet d'un vaste palais, dont nous ne trouvons ici que des accessoires ou des dépendances. Probablement, après la mort de Paul III, son neveu le cardinal Alexandre Farnèse, déjà engagé dans des dépenses considérables pour sa villa de Caprarola, ce magnifique palais que Vignole lui construisait du côté de Viterbe, aura-t-il été contraint de ralentir ou même de suspendre les constructions moins avancées de la villa Farnesiana.

C'est au roi de Naples, héritier des biens des Farnèse, qu'appartiennent aujourd'hui ces jardins. Le manque d'habitation a contribué sans doute à l'état d'abandon dans lequel ils sont tombés. Ces terrasses, ces pavillons, construits avec des débris antiques, sont à leur tour devenus une espèce de ruine moderne, qui menace d'aller se confondre avec les ruines du palais des Césars.

PLANCHE 264.

Villa Farnesiana ou jardins Farnèse, sur le mont Palatin ; façades intérieures et extérieures.

Les jardins de la Farnesiana présentent un aspect très-varié et très-pittoresque, par suite du mouvement de terrain et de la perspective des bâtiments qui s'élèvent en amphithéâtre; mais au point de vue de l'architecture, la partie inférieure est la plus digne d'attention : sa décoration dorique, classique et régulière, est évidemment l'œuvre de Vignole.

Les deux volières du fond sont d'un style bien éloigné de celui de ce maître; elles sont attribuées à Girolamo Rainaldi. Le soubassement de ces volières est décoré de peintures en sgraffito fort dégradées, et qui n'ont jamais dû être que d'une valeur assez médiocre. Quelques-uns ont prétendu que la partie supérieure des terrasses a été exécutée d'après des dessins de Michel-Ange.

PLANCHE 265.

Jardins Farnèse, sur le mont Palatin ; vue intérieure des jardins et coupe générale sur la longueur.

Cette planche complète la connaissance de l'ensemble des jardins Farnèse. La coupe sur la longueur montre l'inclinaison des rampes, et rend compte de la hauteur des terrasses successives, en même temps qu'elle fait voir la disposition des grottes et des constructions

souterraines. La vue intérieure fait bien saisir l'étendue des jardins, ainsi que leur aspect général, combiné d'une manière pittoresque avec celui des monuments du voisinage, tels que les ruines du palais des Césars, le Capitole et une partie des ruines du Forum, qui forment ici une de ces belles perspectives si caractéristiques dans la ville de Rome.

PLANCHE 266.

Église de' SS. Nereo ed Achilleo; plan, façade, détails et vue intérieure.

Cette église, et le cloître qui en dépend, sont situés entre la via di Porta Latina et les thermes de Caracalla. Les deux saints, Nérée et Achillée, auxquels elle est consacrée, étaient des eunuques de sainte Flavie Domitille; on dit qu'ils reçurent, ainsi qu'elle, le martyre à Terracine, sous Trajan. En 523, Jean Ier, leur éleva un oratoire, qui fut converti en une église par Léon III, à la fin du VIIIe siècle. En 1597, elle était dans un état de dégradation tel, que le cardinal Baronius, qui alors en était le titulaire, dut la faire rebâtir en entier. Il chercha à lui conserver, ou, selon quelques-uns, à lui donner le caractère des anciennes basiliques. Outre la confession, il fit placer les ambons pour la lecture de l'Évangile et de l'Épître. Au fond de l'abside, décorée de peintures en mosaïque, est le siége de marbre où s'assit saint Grégoire le Grand, lorsqu'il prononça dans cette église sa vingt-huitième homélie. Une partie de cette homélie est gravée sur le dossier. Le ciborium, ou baldaquin de l'autel, est soutenu par quatre belles colonnes de marbre africain. Sur la petite place, devant la porte d'entrée, s'élève une colonne de granit portée par une base de porphyre. La façade est d'une extrême simplicité; elle pourrait servir de modèle pour une église de campagne.

Il y avait sur l'enduit de cette façade des peintures que le temps a dégradées et qui aujourd'hui sont illisibles.

PLANCHE 267.

Palais Stoppani, aujourd'hui Vidoni.

VIII, 36. Bien que l'architecture de ce palais soit de l'immortel Raphaël, le plan ne présente pas un motif décidé et de quelque valeur; aussi nous sommes-nous borné à n'en donner que la partie la plus apparente.

Dans l'examen de la façade, dessinée aussi par Raphaël, il faut faire abstraction de l'attique qui en altère l'ordonnance, et dont la mesquine addition est due à l'architecte Sansimoni. Cette façade est d'une uniformité trop continue; on y regrette l'absence de parties saillantes qui l'accentuent davantage et en rompent la monotonie. Le premier étage, à colonnes doriques accouplées, manque de caractère et trahit quelque mollesse dans les profils. Au rez-de-chaussée, qui est à bossages horizontaux et verticaux au centre, et à bossages de lits seulement aux deux extrémités, les ouvertures sont d'un dessin indécis et combinées entre elles d'une manière peu heureuse.

Ce palais, dans le principe, fut bâti pour les ducs Caffarelli; il devint ensuite la propriété du cardinal Stoppani; puis il échut par hérédité au cardinal Vidoni, dont la famille le possède aujourd'hui. Charles-Quint y séjourna lorsqu'il vint à Rome.

Plan du palais Camerata, piazza dell' Orologio.

Il y a un double portique; les colonnes sont accouplées. On y trouve de bonnes proportions.

Plan du palais S. Giacomo degli incurabili, piazza di Sciarra.

Jolie disposition de plan; portique aboutissant à deux beaux escaliers.

PLANCHE 268.

Basilique de S. Lorenzo, hors les murs.

Cette église, curieuse par ses restes antiques, est une des cinq basiliques patriarcales; elle est située sur la via Tiburtina, à un mille de la porte San Lorenzo. Sa première construction date de Constantin, qui l'éleva vers 330 sur un champ appartenant à Cyriaque, matrone romaine, et où celle-ci avait enseveli les corps de plusieurs martyrs, et notamment celui de saint Laurent. Cette basilique fut plusieurs fois reconstruite. Honorius III en changea, dit-on, la direction en y ajoutant la grande nef, et il fit bâtir le portique en 1216. Au xv^e^ siècle, sous Nicolas V, une restauration fut opérée par l'architecte florentin Bernardo Rosellini. Enfin cette basilique fut mise dans l'état actuel par les chanoines réguliers de Latran, de la congrégation du Rhin, qui la possèdent depuis Sixte IV. C'est au cardinal Oliviero Carafa qu'est dû le plafond doré.

Ces reconstructions et restaurations si nombreuses ont nécessairement fait perdre à la basilique de Saint-Laurent sa physionomie primitive; cependant c'est, avec Sainte-Agnès et Saint-Clément, une des églises où le caractère archaïque a été le moins altéré. Elle est précédée d'un portique ou narthex couvert d'un toit en appentis. Dans les premières basiliques, le *narthex*, au lieu d'être extérieur, était intérieur, et placé entre l'entrée et la première travée de la nef. M. Alb. Lenoir, dans un article de la *Revue générale de l'architecture*, a établi que cette disposition fut abandonnée à partir du v^e^ siècle; le narthex devint alors un corps de bâtiment en saillie, en avant de la façade de l'église. On sait que c'est dans le narthex que se tenaient primitivement les catéchumènes et certaines classes de pénitents. Le portique est ici soutenu par six colonnes antiques d'ordre ionique de diamètres inégaux, ainsi que les colonnes de la grande

nef; les chapiteaux ont été rapportés. Les peintures des portiques sont, dit-on, du temps d'Honorius III, et représentent des sujets relatifs à l'histoire de ce pape du commencement du XIII^e^ siècle.

L'intérieur de l'église présente deux parties distinctes. La première et la plus récente est la grande nef, divisée elle-même en trois nefs par vingt-deux colonnes ioniques, presque toutes en granit. Une particularité de leur ornementation a fait penser qu'elles provenaient des temples de Jupiter et de Junon, élevés au centre du portique d'Octavie et antérieurs à ce portique bâti par Auguste. En effet, sur la volute des chapiteaux de deux de ces colonnes, on voit sculptés un lézard et une grenouille (voir au bas de la planche 268); et Winckelmann a cru retrouver dans ces figures d'animaux, dont les noms sont en grec *Saura* et *Batrachos,* les emblèmes des noms de deux artistes grecs dont parle Pline (1).

Quelques archéologues cependant trouvent ces sculptures des colonnes de la basilique Saint-Laurent trop inférieures pour croire qu'elles soient de la bonne époque des artistes cités par l'auteur latin. Du reste, on a remarqué dans les chapiteaux de ces colonnes que le gorgerin est placé à quelque distance au-dessous de l'échine, et que les coins des volutes étaient couverts de feuillages sculptés.

A droite de la porte d'entrée est un sarcophage antique, orné d'un bas-relief représentant une cérémonie nuptiale; il sert de tombeau au cardinal Fieschi, neveu du pape Innocent IV. Deux *ambons* de marbre (voir Saint-Clément, page 533) marquent le commencement du chœur, dont l'enceinte a été supprimée. La seconde partie, au fond de l'église, formant le sanctuaire et le presbytère, a été exhaus-

(1) Il ne faut pas oublier, dit-il, Saüras et Batrachus, Lacédémoniens, qui ont fait les temples renfermés dans les portiques d'Octavie. Quelques-uns pensent qu'ils étaient fort riches et qu'ils avaient construit ces ouvrages à leurs dépens, espérant y inscrire leur nom; mais que, l'inscription leur ayant été refusée, ils y suppléèrent en un autre lieu et d'une autre façon : toujours est-il qu'aujourd'hui encore on voit gravés sur les *tores* des colonnes (*in columnarum spiris*) un lézard et une grenouille, emblèmes de leurs noms. (Pline, traduction de Littré, livre XXXVI, 4, 28.)

sée au-dessus de la première, et commence à l'endroit où est la *confession* ou chapelle souterraine. Elle est également divisée en trois nefs par des colonnes de marbre à moitié enfouies et qui posent sur l'ancien pavé de l'édifice (voir la planche 272). Les deux premiers chapiteaux sont d'ordre composite, et ont des trophées au lieu de feuilles d'acanthe; les autres chapiteaux sont d'ordre corinthien. L'entablement porté par ces colonnes est composé de fragments provenant de divers monuments antiques, et dont quelques-uns sont d'un beau travail. Au-dessus de l'entablement s'élève un ordre de colonnes plus petites, qui contribue à donner à cette partie, la plus ancienne de l'édifice, de la ressemblance avec les basiliques antiques.

La planche 268, outre le plan général de la basilique San Lorenzo et du couvent qui s'y rattache, donne une vue de cette église et de ses dépendances; la place qui la précède est ornée d'une colonne que surmonte une croix et de deux piédestaux portant les emblèmes des sept collines de Rome, qu'on retrouve si souvent répétés sur les monuments de la ville. Au bas sont reproduits des détails des ordres inférieurs de la nef et de l'ordre du portique extérieur avec son riche entablement.

PLANCHE 269.

Plan de la basilique de S. Lorenzo; détails des ambons et des mosaïques.

La planche précédente contient le plan général de l'église et du couvent; celle-ci présente le plan particulier de l'église seulement, à une plus grande échelle. A l'extrémité de la grande nef sont deux escaliers qui montent au sanctuaire, surélevé au-dessus du sol de la nef, et entre ces deux escaliers un troisième qui descend à la confession ou chapelle souterraine, dans laquelle reposent, dit-on, les corps de saint Laurent et de saint Étienne, proto-martyr. Derrière le maître-autel, recouvert d'un ciboire, la tribune, ainsi qu'on appelle

en Italie cette partie du chevet des basiliques, où était le *presbyterium,* ne se termine pas ici en hémicycle, comme à Saint-Clément (Voir planche 248). Au fond est la *cathedra* ou siége épiscopal. Le pavé de la tribune est en *opus alexandrinum.* Les douze colonnes qui entourent le sanctuaire et la tribune reposent sur un sol plus bas.

PLANCHE 270.

Basilique de S. Lorenzo : plafond, ambon, détails de caissons et de charpente.

Nous donnons ici l'ensemble du plafond de la grande nef, qui présente une jolie combinaison, et dont les caissons offrent une ornementation élégante et délicate. La décoration de l'ambon, pour la lecture de l'Évangile, est en mosaïque. A côté est la colonne destinée au cierge pascal et qui repose sur deux lions, disposition symbolique assez fréquente en Italie pour les colonnes des porches des églises au moyen âge.

PLANCHE 271.

Vue intérieure de la basilique de S. Lorenzo, prise de la grande nef.

Cette vue est pittoresque et d'un effet très-varié. On achève d'y prendre une juste idée de l'ordonnance des ambons, ainsi que de l'ajustement des escaliers montant au sanctuaire et de l'ouverture de celui qui descend à la confession. Cette gravure est d'une franchise d'exécution remarquable. Le graveur avait soixante-douze ans quand il terminait le travail de cette planche et de la suivante.

PLANCHE 272.

Vue intérieure de la basilique de S. Lorenzo, prise du sanctuaire.

Toute la partie du sanctuaire, comme il a été dit aux précédents

articles, est élevée de plusieurs marches au-dessus du sol. On voit comment les siéges en pierre qui entourent le *presbyterium* masquent jusqu'à la moitié de leur hauteur les colonnes qui reposent sur le pavé inférieur. On remarquera que le bel entablement porté par les chapiteaux corinthiens est composé de fragments divers. Les deux fenêtres placées à droite et à gauche de la mosaïque de la grande arcade rappellent la disposition des fenêtres latérales de la nef, qui, dans le principe, étaient closes avec des plaques de marbre, percées d'ouvertures circulaires, où étaient fixés des morceaux de verre ou d'albâtre.

PLANCHE 273.

Plan et coupe de l'église SS. Cosmo et Damiano.

Cette église est située sur le Campo-Vaccino, entre le temple t. 81.
d'Antonin et de Faustine et la basilique de Constantin, ou temple de la Paix. La rotonde qui lui sert de vestibule est considérée comme ayant fait partie d'un monument antique. D'après le caractère de la construction, et une inscription qui se lisait encore au XVI^e^ siècle sur la façade, cet édifice serait de l'époque de Constantin. Au commencement du XVII^e^ siècle, les pierres en travertin des murs furent enlevées pour servir à la construction de l'église de Saint-Ignace. S'il faut en croire les écrivains ecclésiastiques qui parlent de l'origine de l'église des saints Côme et Damien, cette rotonde aurait été la *cella* d'un temple de Romulus et de Rémus. Mais, Romulus ayant déjà son temple particulier, les écrivains régionnaires, pour distinguer celui qui nous occupe ici, lui donnèrent seulement le nom de temple de Rémus. C'est à côté de ce temple qu'en 527 le pape Félix IV éleva une église dédiée aux saints Côme et Damien, Arabes de naissance et médecins, qui reçurent le martyre sous Dioclétien. Ils étaient frères comme les fondateurs de Rome; et ce point de rapprochement viendrait peut-être à l'appui de la dénomination première de

l'édifice. Le christianisme aura voulu élever un autel aux deux frères martyrs, à l'endroit même où le paganisme adorait aussi deux frères, les premiers du nom romain. Cependant, bien que cette dénomination soit généralement admise, quelques antiquaires modernes la contestent. La même incertitude existe sur l'âge et la destination de deux colonnes en cipolin, debout devant l'oratoire de la *via Crucis*, à côté de l'église des saints Côme et Damien, et que l'on a prétendu avoir fait partie du portique du temple. Elles furent déterrées en 1753.

En 689, le pape Sergius Ier fit couvrir de lames de plomb la coupole de la rotonde qui avait été réunie à l'église construite par Félix IV. En 780, Adrien Ier fit exécuter une réparation générale; d'autres papes ajoutèrent divers embellissements. Cependant, par suite de l'exhaussement considérable du sol de cette partie de Rome, le pavé de l'ancien temple était enfoui et se trouvait au niveau de celui du temple voisin d'Antonin et de Faustine, où cet exhaussement apparaît d'une manière si évidente.

C'est sur le pavé de cette rotonde qu'était gravé le plan de Rome antique, dont les fragments, recueillis sous Paul III, ornent aujourd'hui l'escalier qui mène au musée du Capitole. On sait que ces fragments, que l'on croit être de l'époque de Septime Sévère, contiennent, en totalité ou en partie, le plan du portique d'Octavie, de la basilique Émilienne, des Septa Julia, des thermes de Titus, de la scène du théâtre de Marcellus, du théâtre de Pompée, etc... Au-dessous du pavé de l'ancienne église souterraine se trouve encore un second souterrain.

Cependant, l'exhaussement du sol rendant l'église des Saints Come et Damien trop humide, Urbain VIII, au xvii^e^ siècle, la fit entièrement rebâtir sur les dessins d'Arrigucci; l'inscription suivante donne l'énoncé de ces travaux : *Urbanus VIII, Pont. Max. templum geminis urbis conditoribus superstitiose dicatum, a Felice III* (Félix IV, suivant Baronius), *sanctis Cosmæ et Damiano fratribus consecratum, vetustate labefactatum, dejectis lateralibus parietibus, totius superioris Basilicæ*

a se exædificatæ excitatis, fornice medio inter inferiorem et hanc exstructo, novo imposito laqueari, area denique complanata, in splendidiorem formam redegit, anno MDCXXXIII. Le pavé fut donc exhaussé au niveau du sol moderne, au moyen d'une voûte construite entre l'église inférieure et l'église supérieure (*fornice medio inter inferiorem et hanc exstructo*). La rotonde, avec sa coupole inférieure en hauteur à l'église nouvelle, fut conservée comme vestibule; la partie supérieure de l'ancienne abside fut également conservée; mais elle ne se raccorde point à l'intérieur avec les lignes de l'architecture de l'église nouvelle, comme cela a lieu, par exemple, dans la basilique de Saint-Clément. (Voyez la coupe de la planche 248.) La hauteur de l'entablement du grand ordre correspond ici au tiers de la naissance de la voûte de l'abside.

La disposition du plan de l'église, reproduit ici, n'est pas sans quelque mérite. La mosaïque de l'abside est d'un très-beau caractère. Sous Alexandre VII, le cardinal Barberini la restaura, et l'on rétablit alors la figure de saint Félix, qui avait été précédemment convertie en celle de saint Grégoire.

Plan de l'église S. M. delle Grazie; a porta Angelica.

L'église S. Maria delle Grazie est située dans le quartier du *Borgo,* XIV, 4
à l'extrémité de la *via di porta Angelica,* et près de la porte de Rome de ce nom. Le plan n'en a été donné ici qu'à cause de la disposition originale qu'il présente.

Plan de l'église S. Giovanni; a porta Latina.

Ce plan, gravé à l'opposite du précédent, est celui d'une petite X, 62.
église ayant une disposition analogue à celle des basiliques, et située à l'écart, près de la *via di porta Latina,* à cette extrémité déserte de Rome que l'on ne visite guère que pour y aller voir le tombeau

des Scipions. Cette église fut élevée sur l'emplacement d'un ancien temple de Diane et à quelque distance de la chapelle ronde, dite de *San Giovanni in Oleo,* qui est devant la porte Latine, à l'endroit même où, selon les légendes, saint Jean fut plongé dans l'huile bouillante sans en éprouver aucun mal. (Voyez I^er^ volume, planche 25.) Parmi les restaurations de cette église, on en cite déjà une, en 772, par Adrien I^er^. L'intérieur est divisé par dix colonnes de marbres différents.

PLANCHE 274.

Fontaine de l'obélisque de la place Navone.

VI. Cette fontaine est située au milieu de la place Navone, vis-à-vis de l'église de Sainte-Agnèse. Elle fut élevée du temps du pape Innocent X (Pamphili), sur les dessins de Bernini. L'obélisque, en granit rouge, provient du cirque de Romulus, fils de Maxence, dont les ruines sont en dehors de la porte San Sebastiano, et à peu de distance du tombeau de Cecilia Metella. « Le style des hiéroglyphes et les noms de Vespasien, de Titus et de Domitien, qu'on y lit, démontrent qu'il fut taillé et gravé sous le dernier de ces empereurs. Une fleur de lis et une colombe portant dans son bec une branche d'olivier sont placées sur la pointe de l'obélisque. Ce sont les armes de la famille Pamphili. » Le piédestal en granit qui porte cet obélisque est dressé sur un haut rocher s'élevant du milieu d'un bassin circulaire et percé de quatre côtés de manière à former une sorte de caverne. C'est évidemment la conception la moins égyptienne qui pût se présenter à l'esprit. Aux quatre angles du rocher sont assises des statues colossales en marbre blanc, exécutées d'après les dessins de Bernini, et figurant le Gange, le Nil, le Danube et la Plata.

L'inimitié connue qui existait entre les deux architectes Bernini et Borrimini a seule, sans doute, suggéré à la gaieté italienne les

interprétations malignes au sujet de deux des statues composées par Bernini : ainsi l'on a prétendu que le voile qui couvre la tête du Nil n'est pas ici une allusion au mystère de sa source, mais que cette figure se voile pour ne pas voir la façade de l'église Sainte-Agnès, qui est de Borromini. On a dit également que la figure rejetée en arrière, et le bras levé, manifestaient son effroi de voir tomber un des clochers de la même église.

Petit lavoir public.

Le plan et la coupe de ce petit lavoir, situé *via del Lavatore,* ex- II, 29.
pliquent certains détails qui ont de l'intérêt pour l'usage.

PLANCHE 275.

Peintures arabesques d'une chapelle de l'église S. M. dell' Anima.

Ces arabesques décorent la quatrième chapelle à gauche dans l'é- V, 41.
glise Santa Maria dell' Anima. Plusieurs motifs sont charmants. La perspective du portique, au-dessus du médaillon, rappelle les proportions capricieuses et le style des peintures décoratives de Pompéi. On sait que Vitruve blâmait déjà l'abus qu'on en faisait de son temps.

Plan de l'église et du couvent S. Onofrio, situés sur le mont Gianicolo.

Cette église, construite en 1439, et le couvent qui en dépend, sont XIII, 5.
sur les hauteurs du Janicule, à l'extrémité de cette colline de Rome qui domine la rue de la Longara vers la porte S. Spirito. Ces constructions présentent un laisser-aller et un décousu qui attestent l'inexpérience des architectes du temps. Un portique commun s'étend, d'un côté en avant de l'église, de l'autre en avant du couvent. Si l'église ne s'annonce pas extérieurement par une façade caractéristique, du moins à l'intérieur sa disposition pittoresque est bien accusée.

Ce qui donne un intérêt tout particulier à ce couvent, situé dans ce quartier isolé et désert, c'est le séjour qu'y fit le Tasse quelque temps avant de mourir. Du haut de ce point élevé, ses regards mourants s'étendaient sur la ville éternelle, et sur la campagne romaine jusqu'à la mer. Les moines qui lui avaient donné l'hospitalité l'enterrèrent dans l'église et mirent une simple pierre sur sa tombe, avec cette inscription touchante et bien humble pour un nom si glorieux : TORQUATI TASSI OSSA HIC JACENT. HOC NE NESCIUS ESSET HOSPES FRATRES HUJUS ECCLESIÆ P. P. MDCI; OBIIT ANNO MDXCV.

PLANCHE 276.

Plan et vue de la fontaine Paola (Pauline), sur le mont Gianicolo.

XIII. 23. Cette fontaine monumentale, bâtie sur le point le plus élevé et le plus visible de Rome, est la plus grande de la ville, et elle est surtout remarquable par l'abondance de ses eaux. Elles sont formées de l'ancienne eau Trajane, et non Alséatine, comme il est dit par erreur dans l'inscription. Elle prit le nom d'eau Pauline, du pape Paul V, qui fit réparer l'aqueduc antique par Giovanni Fontana, frère du célèbre Domenico, et y réunit une partie de l'eau du lac de Bracciano. On y a, depuis, introduit l'eau du lac de Martignano. Ces eaux, parvenues dans Rome, après un cours de 35 milles, alimentent tout le quartier et font mouvoir des moulins et différentes usines.

Le monument de la fontaine Pauline fut élevé en 1612 par Giovanni Fontana et Maderno (Stefano, sculpteur, suivant Nibby). Les colonnes de granit et les matériaux proviennent du forum de Nerva. Ces colonnes, élevées sur des piédestaux maigres et allongés, paraissent trop grêles pour la hauteur excessive de l'attique, surmonté lui-même des armes du pape; ces armes sont composées d'une aigle et d'un griffon. Cependant, bien que l'ordonnance de ce monument laisse beaucoup à désirer sous le rapport de la

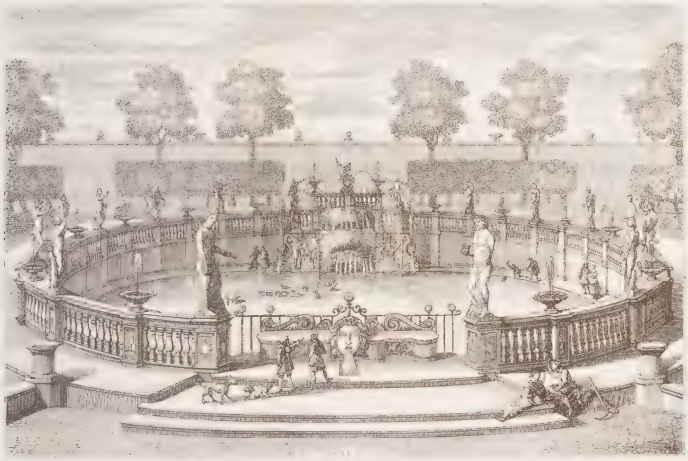
correction et des proportions, cette vaste façade a un aspect grandiose, et l'on reste en admiration devant le volume d'eau qui se précipite de ses arcades et qui est évalué à 1800 pouces de fontainier.

Plan d'une cascade dans le jardin du palais Colonna.

Les jardins du palais Colonna s'étendent sur les hauteurs du mont II. 59.
Quirinal. Les cascades, dont le plan est donné ici, sont d'un bel effet et ajoutent à la magnificence de ces jardins, enrichis de fragments antiques.

Plan d'une piscine dans le jardin de la villa Negroni.

Pour bien faire apprécier l'effet de cette piscine, nous en donnons I. 60
ici une vue réduite d'après celle de Falda et reproduite telle qu'elle



était de son temps, c'est-à-dire avec ses statues, ses fontaines jaillissantes et les marches en avant qui n'existent plus.

Les balustrades sont inclinées pour aller rejoindre le sol plus élevé du côté de la *via Strozzi;* le trottoir intérieur, au contraire, est horizontal. On trouve sous ce trottoir des vases en terre cuite placés entre chaque arcade et qui étaient destinés à donner un abri au poisson.

La vue est prise par le petit diamètre. Le mur qu'on aperçoit au fond est un mur de clôture séparant la villa de la *via Strozzi.*

PLANCHE 277.

Élévation principale et plan du palais Salviati, via della Longara.

XIII, 6. Ce vaste édifice fut construit par le cardinal Salviati pour y loger Henri III, roi de France. Nanni di Baccio Bigio en fut l'architecte. Quelques-uns cependant l'ont attribué au Florentin Baccio d'Agnolo. La façade, quoique pesante, est d'une belle apparence, surtout vue de la rive opposée du Tibre. L'architecture de ce palais, qui n'a pas été achevé, est traitée dans le style florentin; mais on n'y trouve ni le même goût, ni la même grâce dans les proportions.

Les appartements étaient enrichis de tableaux choisis, dont un grand nombre sont passés au palais des Borghese, qui héritèrent des ducs Salviati. Le gouvernement, ayant acheté ce palais, y a établi l'*Archivio urbano,* ou dépôt des anciens actes publics des notaires. Une charmante villa, embellie de jardins et de fontaines, formait la dépendance de ce palais; elle fut négligée et elle était dans un état d'abandon lorsque Léon XIII en fit un jardin botanique destiné à servir d'école pratique à l'université de la Sapienza.

Le plan du palais sur la cour principale est bien disposé; les étages ne s'y élèvent que sur trois des côtés; le quatrième, n'étant qu'un mur de clôture, orné de pilastres correspondants aux piliers des arcades du portique, permet de jouir du coup d'œil des jardins et donne à cette cour beaucoup d'air et de grandeur. Les dépendances placées au fond sont bien distribuées; derrière les bâtiments les jardins, avec

leurs fontaines et leurs cascades, occupent les rampes de la partie du mont Janicule qui conduit au couvent de S. Onofrio.

Plan de deux maisons, via di Monterone.

Ces deux maisons, assez proches l'une de l'autre, à moitié distance du Panthéon et de l'église S. Andrea della Valle, présentent toutes deux une heureuse disposition de plan. VIII, 3.

Plan d'une maison, piazza de' Cenci.

La disposition de ce plan est bonne et assez originale. Au premier palier on peut, ou continuer à monter en face, ou bien, en tournant à gauche, prendre le grand escalier de droite, qui mène sur une hauteur appelée Monte Cenci. VII, 32.

PLANCHE 278.

Autel sans emploi, déposé dans le corridor conduisant à la sacristie de S. M. del Popolo.

Cet autel est un des plus délicieux monuments de ce genre. Les proportions en sont bien entendues, les arabesques gracieuses, les sculptures traitées dans un excellent style. Le soubassement, qui n'est aujourd'hui qu'un simple socle, a sans doute remplacé une base plus riche et mieux en rapport avec le monument, lors de son déplacement. La tête du Christ placée au-dessus dans un demi-cercle est très-belle. IV, 4.

Tombeau d'Hector Lenglès, de sa femme et de sa fille, dans l'église S. M. sopra Minerva.

Ce tombeau est situé à gauche en entrant, près de la porte. Les IX, 8.

chapiteaux et les ornements, qui ont du rapport avec ceux du palais Giraud, et la date de 1508, nous portent à penser que Bramante en fut l'architecte. Les profils sont méplats et dans le caractère grec. Nous en donnons, à la planche suivante, un détail à une plus grande échelle.

Tombeau de Bernardo Sculteti et de Giovanni Knibe, dans l'église S. M. dell' Anima.

V. 41. Ce tombeau se trouve à droite, près de la porte de droite. Les arabesques en sont charmantes, et les sculptures délicates et bien traitées ; mais il y a lieu de critiquer les chapiteaux, ainsi que la tête de mort du fronton, qui fait un mauvais effet. Les bustes des deux personnages sont trop courts. Ce monument est à une très-petite échelle.

Plan de l'église S. Andrea della Valle.

VIII. 51. Cette église prend son nom du palais Valle, qui est sur la même place. Elle est située près des ruines de la scène du théâtre de Pompée, et de celles de la curie de Pompée, où fut assassiné César. Le cardinal napolitain Gesualdo la fit commencer en 1591, sur les dessins de Pietro Paolo Olivieri ; elle fut terminée par Carlo Maderno. La façade, que l'on a coutume de vanter comme une des plus magnifiques de Rome, est de mauvais goût ; elle est couronnée d'un double fronton brisé ; Carlo Rainaldi en fut l'architecte. L'intérieur, d'une assez bonne proportion, possède des peintures remarquables et de riches chapelles : la première, à droite en entrant, a été bâtie par les Ginnetti, d'après les dessins de Carlo Fontana ; la chapelle Strozzi, la seconde à droite, est de Michel-Ange ; l'architecture en est sèche et incorrecte. Elle est ornée de quatre tombeaux de marbre noir, d'un groupe en bronze placé sur l'autel, exécuté d'après la célèbre *Pieta*, du Buonarotti, qui est à Saint-Pierre du Vatican, et de deux

figures, Rachel et Lia, également en bronze, copiées sur celles du tombeau de Jules II, à Saint-Pierre in Vincoli. Cette chapelle a douze belles colonnes de lumachelle; les chapiteaux sont en bronze; on y admire aussi deux beaux candélabres en bronze. Au chœur, on remarque un candélabre aux armes de Sixte V : le lion portant la fleur.

Le dôme a 74 palmes de diamètre. Les peintures de la coupole, représentant la gloire céleste, sont un des meilleurs ouvrages de Lanfranc, qui consacra quatre années à ce travail. La célébrité de l'église S. Andrea della Valle est due surtout aux quatre évangélistes, peints dans les pendentifs, qui sont des chefs-d'œuvre classiques du Dominiquin.

PLANCHE 279.

Détail d'un autel dans l'église S. M. del Popolo.

Ce charmant petit monument, dont la planche 278 reproduit l'en- IX. 1.
semble, méritait d'être étudié dans ses détails sur une grande échelle, afin qu'on pût mieux apprécier le goût qui a présidé à la décoration du pilastre, du chapiteau, de la portion de niche et de l'entablement.

Détails du tombeau de Bernardo Sculteti et de Giovanni Knibe.

Les délicieuses arabesques de ce tombeau méritaient également, IX. 11.
comme les détails de l'autel précédent, d'être reproduites en grand. Ces deux charmants motifs sont d'un sentiment distingué et d'une exquise délicatesse.

Détail du tombeau de la famille Floridi.

On trouvera de même ici avec intérêt le détail, donné sur une IX. 8
plus grande échelle, de ce tombeau d'Hector Lenglès, de sa

femme et de sa fille, dont l'ensemble est gravé dans la planche précédente.

Plan de l'église S. Silvestro in Capite.

III, 23. L'origine de cette église est très-ancienne; on la fait remonter jusqu'à l'année 261. Son surnom, *in Capite*, provient de ce qu'on y conserve, dit-on, la tête de saint Jean-Baptiste. Elle fut reconstruite en 757, sous le pape Paul I^er^; puis, après être restée très-longtemps abandonnée, elle fut réédifiée sous Innocent III par l'architecte arétin Marchionne. A la fin du XVII^e^ siècle, Innocent XI y établit un monastère de femmes de l'ordre de Sainte-Claire. Elle fut alors restaurée et embellie de marbres, de peintures et de stucs, d'après les dessins de Giovane Antonio de' Rossi.

La façade, qui est de cet architecte, donne entrée à l'atrium, au fond duquel est un portique sous lequel on pénètre dans l'église. Le plan en est bien disposé; l'autel du fond est du temps de la renaissance, et traité avec goût.

Plan de l'église S. M. in campo Marzo.

IV, 66. Près de S. M. sopra Minerva existait un couvent de religieuses de l'ordre de Saint-Basile, venues de Grèce à Rome vers 750 pour fuir la persécution des iconoclastes, et qui avaient apporté, entre autres reliques, les restes de saint Grégoire de Nazianze. Au XIV^e^ siècle, cette communauté fut réunie à celle des Bénédictines de S. M. di campo Marzo. A cette époque, l'ancienne église du couvent fut démolie, et l'on éleva celle-ci à la place, d'après les dessins de Giovane Antonio de' Rossi. Sous la domination française, elle fut abandonnée à l'administration de la loterie; lors du rétablissement du pouvoir pontifical, elle fut rendue au culte, et ses peintures, qui étaient fort dégradées, furent restaurées.

La disposition de l'église est assez bonne et se combine bien avec le couvent qui s'y rattache. Le maître-autel est décoré de peintures du P. Pozzi.

PLANCHE 280.

Vue extérieure et plans des deux palais Pietro Massimi et Angelo Massimi.

Au XV^e^ siècle, l'illustre famille de Massimi possédait dans le quar- VI, 3
tier central de Rome une habitation considérable. Cette habitation, située sur la rue Pontificale (*Pontificia*), appelée aujourd'hui *di S. Pantaleo,* du nom de l'église voisine, n'avait rien dans son architecture qui méritât de fixer l'attention. Un noble souvenir se rattachait seul à cette demeure : c'était là qu'en 1455 Pietro Massimi avait établi une imprimerie, et fait à Rome le premier essai de typographie. Les éditions sorties de ses presses se reconnaissent encore à cette désignation : *In domo Petri de Maximis*. Son fils Domenico hérita de cette propriété. En 1527, l'armée du connétable de Bourbon prit Rome d'assaut. On sait tous les maux que la ville et les habitants eurent à souffrir de cette soldatesque effrénée ; les personnes et les monuments, rien ne fut respecté ; l'habitation des Massimi fut pillée et incendiée, comme tant d'autres.

Lorsque enfin l'orage se fut dissipé et que Rome n'eut plus à redouter cette horde barbare, qui pendant plus de neuf mois (1) l'avait saccagée, chacun chercha à réparer ses pertes. En ce temps mourut Domenico Massimi, après avoir fait le partage de ses biens entre ses enfants. Ses trois fils Pietro, Angelo et Luca, s'empressant de restaurer la portion de l'habitation paternelle qui leur était échue,

(1) L'armée du connétable de Bourbon entra dans Rome le 6 mai 1527 ; le prince d'Orange parvint à l'en faire sortir le 17 février 1528. De 40,000 hommes, cette armée avait été réduite par la peste à 12,000.

consultèrent Baldassarre Peruzzi, et lui demandèrent des plans (1). Ce grand artiste, qui lui-même avait eu tant à souffrir des malheurs de cette époque, était depuis peu de retour à Rome. Il avait dû quitter cette ville pour se réfugier à Sienne. (Voir la NOTE page 604.)

Si jamais architecte eut à lutter contre les difficultés d'un programme, ce fut, certes, Peruzzi en cette circonstance. Soit que ses clients lui eussent imposé des conditions d'économie (2), soit que lui-même il désirât de les réaliser, Peruzzi, au lieu de démolir une partie des murs épargnés par le feu et de faire table rase, s'étudia, au contraire, à conserver la majeure partie des vieilles constructions; il se conforma même pour la façade à la direction bizarre qui lui était donnée par les anciennes fondations. On verra plus loin, dans un examen plus détaillé, que le triomphe de l'architecte fut ici complet, et qu'il a laissé aux architectes à venir le plus mémorable exemple de difficultés vaincues; tout autre que lui peut-être les eût jugées insurmontables. Pour en triompher, il fallut toute la souplesse de son talent, toutes les ressources qu'il savait trouver en son génie. Sa construction, même sans considérer les entraves qui le gênaient, serait toujours un chef-d'œuvre : de quel éclat n'est-elle pas rehaussée, quand on l'envisage avec tout son cortége de difficultés!

Pour l'un des palais, celui de messer Pietro, qui était l'aîné des trois frères, il y avait une donnée obligatoire. La branche de la famille Massimi, à laquelle il appartenait, était désignée par le surnom *del Portico,* changé depuis en celui *delle Colonne;* ce surnom à rap-

(1) Nous possédons un manuscrit de Peruzzi qui représente l'habitation de Luca Massimi. Comme celle de ses frères, elle était située sur la rue Pontificia, mais de l'autre côté de cette rue, et en face de la maison de Pietro. (Voyez lettre C, à la légende de la page 578.) Le manuscrit ne semble pas indiquer un projet de restauration, mais un simple relevé des bâtiments. On ne saurait dire si Peruzzi fit jamais aucune réparation à cette habitation.

(2) Il paraît juste toutefois de rendre ici cet hommage à Pietro Massimi : qu'il ne dut pas entraver Peruzzi. Tout démontre, au contraire, qu'il fit preuve d'un grand discernement en accordant pleinement au grand artiste sa confiance, que celui-ci sut d'ailleurs si bien justifier. Aussi le nom de Pietro Massimi doit-il rester cher aux amis des arts.

peler imposait à l'architecte la singulière condition d'un portique à élever. Peruzzi fit deux projets, qui l'un et l'autre font ressortir ce point capital du programme. Notre heureuse étoile nous a fait découvrir les dessins originaux de Baldassarre Peruzzi, et nous avons puisé dans ces manuscrits précieux des documents importants sur ce palais. Dans les deux projets, le portique extérieur a la même disposition, et les colonnes sont accouplées de la même manière. Mais dans le projet qui n'a pas été exécuté (voir le plan à la page 578), la façade, et conséquemment le portique, ne sont pas cintrés; il est indiqué en lignes droites. La disposition de la cour est tout autre : à gauche se trouve un portique latéral, qui met en communication le portique de l'entrée de la cour avec celui du fond. Sous ce portique de communication est située l'entrée de l'escalier. On s'aperçoit, en comparant ce projet à l'autre, que c'est un premier jet; on n'y retrouve ni la réflexion, ni l'étude, qui se manifestent dans celui qui a été adopté. Mais ce fut le point de départ pour arriver aux améliorations notables réalisées dans le projet définitif.

Le parti adopté par l'architecte est net et tranché : un portique à colonnes, ouvert sur la rue; de belles croisées à consoles avec balcon en saillie; des murs sillonnés de refends; enfin un riche couronnement, voilà ce qui caractérise le palais Pietro Massimi. Le palais Angelo (1), au contraire, est d'un style plus simple et plus mâle : la porte d'entrée et les croisées du rez-de-chaussée ont des profils fermes; les fenêtres des étages supérieurs sont moins ornées et moins délicates que celles du palais voisin; enfin, le mur lisse de la façade fait contraste avec le mur couvert de refends du palais Pietro. A l'intérieur des palais se manifeste la même opposition dans le style. Le sage architecte, conséquent avec lui-même, a continué ici, pour chaque habitation, l'ordonnance accusée par l'extérieur. Au palais Pietro,

(1) Ce palais est souvent désigné sous le nom de Pirro, à cause d'une statue de Pyrrhus qu'on voyait autrefois dans la cour. Nous avons trouvé plus rationnel de distinguer chaque palais par le nom du fondateur.

des colonnes, des stucs, des refends, de riches sculptures, ornent la cour; dans la cour du palais Angelo, au contraire, on trouve une grande simplicité, des arcades au rez-de-chaussée, des murs lisses, et point d'ornementation. Partout l'artiste montre la logique la plus rigoureuse et en même temps le goût le plus délicat. Quel admirable talent! quelle souplesse et quelle fécondité! De combien de qualités rares la nature ne l'avait-elle pas doué! Nous ne pouvons nous empêcher de répéter ce que nous avons déjà dit souvent : Peruzzi déroute les critiques les plus exercés; si nous n'avions les preuves les plus positives qu'il fut l'architecte des deux palais, il serait difficile de croire qu'ils sont sortis de la même main.

Lorsque l'on étudie la construction de ce palais, on voit qu'il a été exécuté en travertin, mais que pour les étages supérieurs on a fait usage des matériaux les plus communs. La brique recouverte d'un enduit ou de stuc, ou le bois ont été seuls employés. Dans toute cette brillante décoration il n'y a de richesse réelle que deux colonnes de marbre, à la *loge* du premier étage. Cet exemple est une leçon d'économie que les architectes doivent recueillir. Cette manière si sage d'opérer ne doit-elle pas leur démontrer que la sobriété dans le mode d'exécution n'est pas un obstacle pour atteindre le point le plus élevé de leur art? Hommage éternel à Peruzzi qui a su, dans l'œuvre la plus minime, en tracer avec tant de supériorité les principes fondamentaux! Depuis plus de trois siècles son petit monument existe pour l'honneur de l'architecture et fait l'enchantement de ceux qui l'étudient. Il faut espérer qu'il échappera longtemps encore à la destruction qui menace sans cesse toutes les œuvres de la main de l'homme.

C'était vers l'an 1532 que Peruzzi commençait les deux palais Massimi; il était alors dans toute la force de son talent. Le goût et la variété infinie qu'il a mis dans l'ornementation, montrent combien il se complaisait dans son travail, étudié par lui dans ses moindres parties. Mais alors sa santé s'altérait profondément; une vie très-agitée

et des fatigues continuelles avaient miné sa constitution. Peut-être aussi est-ce le poison, donné, dit-on, par quelque envieux ambitionnant sa place d'architecte de Saint-Pierre, qui abréga cette vie si remplie et si laborieuse. Il mourut en 1536, dans un état voisin de la misère. On ne doit pas s'étonner de cette fin malheureuse; Peruzzi avait à pourvoir aux besoins d'une famille nombreuse, et jamais il ne sut obtenir des salaires proportionnés à son mérite et à ses services. Selon Vasari, dont nous acceptons le récit, les riches personnages qui mirent à profit ses talents, abusant de la douceur de son caractère, de sa modestie et de son extrême réserve, songèrent moins à le récompenser qu'à l'exploiter.

Comme Raphaël, Peruzzi terminait sa carrière par son chef-d'œuvre; comme lui, il le laissait inachevé. Mais, avec tant d'analogie dans le caractère et dans la nature de leur talent, la destinée de ces deux artistes incomparables fut bien différente. Raphaël vécut dans l'opulence, aimé, considéré, ayant joui de toute sa gloire. Peruzzi, au contraire, n'arriva jamais à l'aisance; ses travaux, bien qu'estimés, ne lui méritèrent ni faveurs ni applaudissements; et cette injuste tiédeur de son siècle s'est pour ainsi dire perpétuée. Son nom n'est pas devenu populaire; il n'est connu que de ceux qui se livrent particulièrement à l'étude de l'architecture. Que lui manqua-t-il cependant pour devenir illustre? Il fut à la fois grand peintre, ingénieur habile et sublime architecte. Mais tels sont les arrêts injustes de l'aveugle fortune et les hasards capricieux de la renommée!

Nous avons réuni sur cette planche les dessins qui pouvaient contribuer à donner une idée exacte des deux palais. Ainsi, la vue générale fait connaître l'aspect extérieur et l'effet de la façade cintrée, effet grandiose, qui a je ne sais quoi d'antique et de théâtral. Le petit plan du quartier explique la position des deux palais relativement aux habitations environnantes et aux rues voisines.

Les deux plans d'ensemble du rez-de-chaussée et du premier étage montrent comment les deux palais sont enclavés l'un dans l'autre; on

comprend en les voyant toutes les difficultés qu'on eut à surmonter pour obtenir, pour l'un comme pour l'autre, une distribution commode et régulière. Toute la partie du fond dans les deux palais est antérieure à Peruzzi. Elle a sans doute subi quelques changements; mais, comme elle présente peu d'intérêt, nous nous sommes abstenu de la reproduire.

Le plan du soubassement est également limité à cette partie du palais remaniée par Peruzzi. Ce plan était nécessaire pour ne rien laisser d'indéterminé dans l'œuvre du maître. Ici nous devons signaler une hardiesse qui appelle la critique : le mur cintré du vestibule ne pose pas complétement sur le mur du soubassement. Bien que ce porte-à-faux ait été consacré par le temps, cette témérité de l'architecte n'en est pas moins condamnable. Nous aurons à mentionner plus loin une faute semblable, à laquelle on ne saurait trouver d'excuse que dans les difficultés sans nombre que présentait cette restauration.

Le plan d'ensemble des deux palais, au deuxième étage, offre un tel décousu, que nous nous contentons d'en donner ici, gravée sur bois, une réduction qui complète, avec les trois plans de la planche 280, la connaissance de ces palais à tous les étages. En retrouvant à ces divers étages une suite de combinaisons pénibles pour dissimuler les angles et les irrégularités de l'espace, on s'étonne qu'une famille assez riche pour se construire un palais d'une architecture aussi élégante n'ait pas pu en régulariser l'étendue, en acquérant des terrains contigus; ou plutôt qu'elle n'en ait pas eu le désir.

PLANCHE 281.

Plans du rez-de-chaussée et du premier étage (1) *et élévation principale du palais Pietro-Massimi.*

Avant de commencer l'examen détaillé de ce palais, nous devons, VI, 25.
dès l'abord, faire une remarque que sa première vue suggère : c'est qu'il est conçu dans des conditions qui rappellent sous plus d'un rapport les maisons antiques. Peruzzi vivait plus de deux cents ans avant la découverte de Pompéi ; mais il était tellement versé dans l'étude de l'antiquité, que son savoir et plus encore les instincts de son génie lui firent retrouver les habitudes et les distributions de la demeure des anciens patriciens, sur les seules indications des auteurs latins. Il y avait, au reste, une sorte d'à-propos à élever un palais antique à la famille Massimi, qui, croyant descendre de l'illustre maison de Fabius Maximus, avait adopté pour devise ces mots d'Ennius : *cunctando restituit.*

Si l'on essaie de faire la comparaison, ne trouve-t-on pas que le portique extérieur est une imitation des portiques, qui, dans l'ancienne Rome, servaient d'abri aux prolétaires sans asile? Les vastes salles du rez-de-chaussée et du premier étage ne forment-elles pas dans l'habitation comme la partie publique, celle qu'on destinait aux clients? Enfin, l'appartement du fond, celui des femmes, n'est-il pas entièrement séparé (2)? Il a son entrée particulière, ses escaliers, ses dépendances, une cour qui lui est propre. Cette analogie déjà si frappante dans la disposition générale du plan, ne l'est pas moins pour

(1) Nous n'avons figuré de ces deux plans que la partie restaurée par Peruzzi, la seule qui pouvait être un objet d'étude. Les numéros, inscrits sur le plan du premier étage, servent à désigner diverses salles, dont les plafonds seront représentés dans les planches suivantes. Ces numéros seront rappelés, lorsque nous aurons à parler des plafonds.

(2) On dirait que le propriétaire actuel, le prince Massimi, a voulu rendre l'analogie plus complète, en ne permettant aux femmes de service de communiquer avec l'appartement du devant qu'au moyen d'un tour, situé à l'extrémité du corridor, au-dessus de la fontaine. Ce tour correspond au palier de l'escalier du premier étage.

la décoration. L'architecture semble en effet du temps des Antonins; elle en a le caractère; l'étude des ordres et des profils tient de cette époque, et l'emploi des stucs sur les voûtes du vestibule et des portiques ajoute à la ressemblance. Les dieux, les sujets de la mythologie qui y sont représentés, les statues, les bustes, les bas-reliefs qui décorent la cour et l'escalier, complètent l'illusion. Cette habitation, du reste, est moins grecque que les maisons de Pompéi; elle est plus dans le goût romain.

Nous avons dit, à l'occasion de la planche précédente, que l'architecte avait d'abord proposé une disposition différente de celle qui a été adoptée. Quoiqu'elle soit moins parfaite sans doute, il est néanmoins intéressant de la comparer avec le plan définitif. Afin de faire mieux suivre ce parallèle, nous avons réduit ici le dessin de Peruzzi à la même échelle que nos plans.

PREMIER PROJET DU PLAN DU PALAIS MASSIMI.

A Habitation de' Picchij.
B Via del Paradiso.
B' Via di S. Pantaleo.
C Habitation de Mᵉ Luca di Maximo.
D, E Alignement donné.
F Vestibule ou portique.
F' Niche rectangulaire et son banc.
G Habitation de Mᵉ Angelo di Maximo.
H Chambre.
I Corridor d'entrée.
K Salle à manger.

K' Cheminée.
L Chambre faite.
L' Cheminée.
M Chambre faite.
M' Fenêtre.
N Antichambre faite.
O Chambre.
P Cuisine faite.
P' Cheminée.
Q Loge à faire.
Q' Puits.
R Ancienne cour de Mᵉ Pietro Maximo.
R' Citerne.
S Loge faite.

Dans le premier projet la façade était en ligne droite suivant l'éloi-

gnement ordonné. La dimension du vestibule était un peu plus considérable; à l'une des extrémités seulement existait une niche, non plus cintrée, mais rectangulaire, avec un banc. Il est douteux que le vestibule ainsi exécuté eût été d'un effet aussi pittoresque que celui qu'on voit aujourd'hui. La distribution des pièces qui forment la partie antérieure du palais est presque entièrement conforme à celle du plan exécuté; l'escalier seul a été reporté sur un autre point. Ici la cour n'avait pas été régularisée, et l'effet n'en eût pas été satisfaisant, quelque goût que Peruzzi eût pu mettre dans l'étude. Un portique de communication existait entre le bâtiment du fond de la cour et celui de l'entrée, mais le portique du fond, formant répétition, était supprimé. Ce même projet donne encore de précieux renseignements sur les murs nouveaux à faire, et sur les anciens murs qui furent conservés. Il fixe, en outre, la situation des habitations des deux autres frères de Pietro : celle d'Angelo était mitoyenne et à gauche; celle de Luca comprenait la petite cour et les bâtiments du fond. Il est probable que cette partie fut cédée à Pietro, qui, sans cet agrandissement, se fût trouvé trop à l'étroit. On est porté à croire que cette seconde cour lui était tout d'abord échue en partage; mais il faut cependant tenir compte de la note de Peruzzi (écrite en sens inverse) : *di Messer Luca di Massimo.*

En face du palais de Pietro, de l'autre côté de la rue *di S. Pantaleo,* Luca possédait encore une autre habitation. Nous avons également le plan de cette propriété; il semble plutôt indiquer l'état des lieux qu'une restauration projetée par Peruzzi. Enfin, nous savons que l'alignement ordonné par l'autorité était en ligne droite. Si Peruzzi ne s'y est pas conformé c'était sans doute par des raisons d'économie et pour se servir des fondations, ou pour donner à la façade plus d'importance. Au lieu de mettre une inscription dans la frise de l'ordre du rez-de-chaussée, il l'ornait de triglyphes et de métopes, dont il avait même déterminé le nombre. Les autres dessins manuscrits, que nous avons recueillis, représentent le plan, la façade et

deux coupes sur la cour; ils ne diffèrent pas d'une manière sensible de ce qui a été exécuté.

Après les renseignements et les explications qui précèdent, on est mieux en état d'apprécier la restauration de Peruzzi; on connaît maintenant les difficultés de sa tâche. En se rendant ainsi compte de tout ce qu'il a fait pour obtenir partout la régularité, pour dissimuler les biais et mettre chaque chose à sa place avec une rare prévoyance, on sera étonné qu'une œuvre d'art aussi parfaite ait pu être accomplie malgré tant d'obstacles et de complications, et, loin de trouver nos éloges exagérés, on ne peut manquer de partager nos sympathies et notre admiration.

Complétons maintenant les détails que nous avons à donner sur les deux plans de la planche 281. Après avoir traversé le vestibule, on entre dans un passage ou corridor, menant à la cour, et qui est l'analogue du *prothyrum* des maisons de Pompéi. A gauche ce passage donne entrée à plusieurs belles salles, et à droite, à la salle à manger. La voûte de celle-ci était décorée d'une fresque de Jules Romain, représentant le Festin des dieux. Cette peinture a malheureusement disparu sous le badigeon, lorsque la salle à manger a été transformée en cuisine. Vu sa situation, cette grande pièce ne pouvait recevoir de jours directs; aussi Peruzzi a-t-il fait tous ses efforts pour suppléer à l'insuffisance des jours secondaires : il en a pris un sous le vestibule d'entrée et deux autres sous le portique de la cour. Non-seulement il a agrandi, autant que possible, ces fenêtres, mais il a pratiqué dans la voûte du portique des ouvertures en biais, qui laissent pénétrer plus de lumière. Pour éclairer l'escalier, qui est commode et bien situé, la difficulté n'était pas moindre. Ici les jours ont été pris aux deux extrémités. D'un côté l'architecte a su se ménager une petite cour (1) à l'aide de laquelle il a pu éclairer les paliers tournés vers la rue; du côté opposé, les paliers reçoivent du jour d'une arcade ouverte au-dessus de la des-

(1) Cette cour a été supprimée : on y a établi, au premier étage, un petit escalier circulaire, et aux autres étages des communications avec les pièces situées sur la rue.

cente de caves; et à partir du premier étage une vive lumière, arrivant des arcades ouvertes sur la cour, se répand sur l'escalier entier.

La descente aux souterrains a été adroitement rejetée près de la fontaine, sur un point où elle n'est d'aucun embarras.

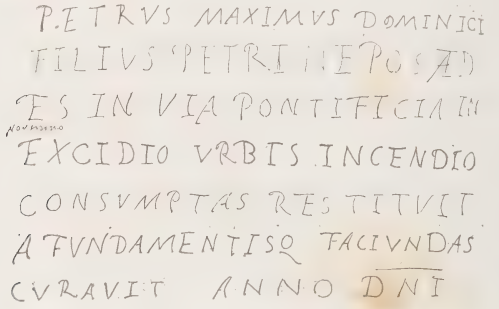
On ne saurait déterminer quelle situation avait été choisie pour la cuisine. Dans le premier projet, il est vrai, elle était placée à l'extrémité de la cour, dans le bâtiment en aile à gauche; mais cette situation ne pouvait plus convenir, le portique de communication ayant été supprimé. On peut, sans l'affirmer toutefois, croire que la cuisine avait été d'abord reléguée dans les souterrains. On trouve à mi-étage de la descente aux caves quelques marches interrompues, se dirigeant sous l'une des rampes du grand escalier. Ces marches sont les restes d'un petit escalier qui, en se prolongeant, mettait en communication les souterrains avec une pièce située derrière la salle à manger, pouvant servir d'office. Cette pièce, bien que pourvue d'une cheminée, est trop petite pour pouvoir y installer une cuisine. D'ailleurs peut-on supposer que Peruzzi, qui, dans son premier projet, avait reporté au loin la cuisine, pour éviter les inconvénients résultant d'une pareille pièce placée à proximité de la salle à manger, ait pu, dans le projet exécuté, changer complétement d'avis, lorsque les conditions étaient moins favorables, et quand l'espace était déjà trop resserré (1)? Il est bon de faire remarquer qu'au rez-de-chaussée, le vestibule excepté, toutes les salles, le passage et le portique sont voûtés; tandis qu'au premier étage, le salon et toutes les autres pièces sont décorés de plafonds en bois. On ne saurait qu'approuver cette entente raisonnée de la construction; là encore on retrouve le même esprit de sagesse et de convenance, qui n'a cessé de présider à la direction de cet édifice.

Le jugement que nous avons à porter sur la façade se réduira à quelques observations : l'ordonnance du rez-de-chaussée est d'une bonne proportion; les fenêtres du premier étage sont d'un beau

(1) Pendant les débordements du Tibre, les caves de tout ce quartier sont envahies par les eaux qui y séjournent. C'est pour cette raison, sans doute, que la cuisine a été reportée au rez-de-chaussée.

style et dans un bon rapport; mais les appuis saillants, trop rapprochés les uns des autres, sont d'un effet pesant. Le double rang des mezzanines est monotone, bien que l'architecte ait cherché à atténuer cet effet en mettant peu de moulures à celles du premier rang, afin qu'elles prissent moins d'importance et qu'elles parussent être en quelque sorte le complément des fenêtres inférieures, comme elles le sont en effet dans le grand salon. Le couronnement n'est pas moins remarquable par sa belle masse que pour le bon goût de ses détails. C'est peut-être à tort que le mur de face a été entièrement couvert de refends; cela lui imprime sans contredit une apparence trop uniforme, mais aussi il y gagne plus d'unité; et ce parti pris sert à le détacher davantage du palais voisin. Enfin, la courbure qu'on a fait suivre au mur de la façade est une idée heureuse, puisqu'elle donne à cette façade une masse plus imposante et un aspect plus monumental.

L'inscription que porte la frise, dans la planche 281, n'a pas reçu d'exécution; nous l'avons retrouvée dans les archives de la famille Massimi. Elle est écrite en lettres majuscules et sans soin, comme une simple indication destinée à l'ouvrier. Nous avons pu reconnaître l'écriture de Peruzzi au mot *novissimo,* qui avait été oublié, et que Peruzzi a rétabli en interligne, avec son écriture cursive ordinaire. Nous donnons ici un *fac-simile* de cette inscription, dont les lettres ont été réduites à moitié.



La forme de quelques chiffres tracés au dos de cette inscription nous a confirmé dans notre opinion; et nous n'avons eu alors aucun scrupule à rétablir l'inscription sur notre façade; malheureusement le millésime y manque.

PLANCHE 282.

Détails de l'élévation du palais Pietro-Massimi.

Cette planche reproduit une tranche de la façade sur une échelle plus grande, afin de faire mieux juger du rapport des étages, de la proportion des ordres et des fenêtres, et de la valeur de l'entablement. Cette portion de façade sert également à expliquer l'arrangement, soit des colonnes, soit des pilastres du rez-de-chaussée; et à indiquer les mesures générales de la façade entière. VI, 22.

Une coupe sur le mur de face fait connaître la saillie des fenêtres et des corniches, et donne la hauteur des planchers. Les autres fragments de plans rendent plus intelligibles les reliefs et les mesures du rez-de-chaussée et du premier étage.

Le détail de l'ordre dorique, qu'on voit à droite sur la planche, mérite de fixer l'attention. Aucun ornement ne le décore, mais les moulures offrent de belles lignes et de beaux profils. Le chapiteau est grec, ou plutôt on retrouve dans son profil le sentiment des monuments de Rome, élevés aux derniers temps de la république, comme furent ceux qu'on voit encore à Tivoli et à Préneste. Ce chapiteau aplati n'est pas une bizarrerie, un pur caprice de l'architecte; mais il atteste la réflexion d'un esprit juste. Un ordre placé au-dessous d'une construction aussi élevée et aussi pesante demandait a être fortifié : c'est cette apparence de force que Peruzzi a voulu exprimer en accusant fortement la saillie du chapiteau. L'accouplement des colonnes avait la même signification; et cet accouplement, dont on a tant abusé et qui est si souvent condamnable, peut être ici motivé et justifié. Les pilastres qui décorent le mur extérieur sont du

même diamètre que les colonnes et ne diminuent pas. Les pilastres du vestibule, qui correspondent aux colonnes, sont d'un plus petit diamètre que celles-ci. Quoi que Peruzzi ait pu faire, l'effet en est peu agréable. On trouvera ici les mesures de l'ordre avec les variantes pour les chapiteaux des pilastres. L'ordre tout entier est exécuté en travertin.

Le détail de la fenêtre du premier étage, qu'on voit à gauche de la planche, donne la face de cette fenêtre, son profil, son appui et jusqu'aux refends qui l'accompagnent. Les moulures, les crossettes et les consoles de cette fenêtre, exécutée en travertin, ont également la finesse et le sentiment des monuments des derniers temps de la république romaine.

L'écoulement des eaux pluviales, qui tombent entre le bas de la croisée et son appui, a été adroitement ménagé. Ces eaux sont recueillies dans un canal qui les rejette sur l'entablement inférieur. Les têtes de lion de la doucine de cet entablement sont une décoration d'à-propos et l'expression d'un besoin, si (ce que nous ne saurions affirmer) ces têtes servent à l'écoulement; elles sont en outre disposées de manière à se trouver dans l'axe des colonnes et des pilastres.

PLANCHE 283.

Plan, profil et face du couronnement du palais Pietro-Massimi.

VI. 25. La grande corniche qui couronne si dignement la belle façade de ce palais a trop d'importance pour ne pas être donnée dans tous ses détails. Le plan, la face et la coupe étaient nécessaires pour bien faire connaître les moulures, leur profil, l'ornementation, les refouillements et enfin les rosaces des soffites. La richesse de cet entablement est à comparer à celle des beaux entablements du forum. Comme nous l'avons déjà dit, le couronnement, bien qu'exécuté en briques recouvertes de stuc, est dans un état parfait de conservation;

c'est ce qui témoigne du soin et de la surveillance apportés par l'architecte à cette importante partie de l'édifice.

On trouve au bas de la planche le profil des chambranles des croisées ou mezzanines de cette façade.

PLANCHE 284.

Vestibule du palais Pietro-Massimi.

Ce vestibule est une des œuvres de l'architecture moderne la plus complète, la plus soignée et tout à la fois la plus originale. Les moindres parties y sont étudiées, je ne dirai pas seulement avec talent, mais avec un amour tout particulier. VI. 25.

Nous avons consacré trois planches à ce vestibule : sur celle-ci sont représentés le plan de la partie inférieure; celui de la partie supérieure, ou le soffite; les coupes sur la longueur et la largeur, et enfin le détail des caissons. Le plan inférieur donne la courbure du portique, les mesures générales, la saillie des pilastres, celle des chambranles, la profondeur des niches, les croisées avec leurs marches échancrées; il indique les compartiments du pavé, exécutés en briques de champ et en dalles de travertin, les soupiraux, les marches jugées sans doute nécessaires, non-seulement pour se préserver des eaux lorsque le Tibre déborde (dans les grandes crues elles sont insuffisantes), mais pour donner plus de noblesse au vestibule, en l'élevant de quelques degrés au-dessus de la rue. Le plan supérieur donne le dessin du soffite, dont les ornements, exécutés en stuc, varient d'un caisson à l'autre. Le dessin d'ensemble du soffite et le détail de l'angle en montrent l'ornementation, et la coupe sur les caissons permet d'apprécier les refouillements. Le caisson du milieu est occupé par les armes de la famille Massimi.

En fixant son attention sur la coupe longitudinale du vestibule, peut-être trouvera-t-on cette architecture un peu lourde? Sur place cette impression est modifiée. Le style paraît ferme plutôt que lourd,

et les refends qui se prolongent dans cet intérieur sont un accompagnement qui motive suffisamment cette fermeté.

La porte, nous l'avons déjà dit, est étudiée dans le style d'architecture de l'époque romaine de la fin de la république. C'est un des plus beaux exemples de porte qu'on puisse offrir. On en jugera d'après le détail reporté à la planche suivante. A l'instar des portes antiques, la largeur de celle-ci est réduite vers le linteau.

Les pilastres de la coupe correspondent aux colonnes et diminuent comme elles. Leur diamètre est moindre que celui des colonnes et leur diminution proportionnellement plus petite. Peruzzi n'a pu réussir à sauver l'effet peu agréable de cette diminution.

L'ajustement des bancs est charmant, et l'idée heureuse; on en verra le détail à la planche suivante.

PLANCHE 285.

Détails du vestibule du palais Pietro-Massimi.

VI, 73 Sur cette planche sont rassemblés de magnifiques détails : la porte est le plus remarquable. Elle est riche de moulures et d'ornements, distribués avec tant de goût et de raison, qu'on ne saurait y trouver matière au moindre blâme.

La frise porte une guirlande de lauriers, qui se rattache à la console par un ajustement original. Cette frise, ainsi décorée, appelait, pour l'harmonie, des ornements sur d'autres points. C'est ce qui a été fait avec une réserve et un bonheur extrêmes : il a suffi d'orner quelques moulures de denticules, de chapelet de perles, d'oves et de canaux, et les caissons de rosaces, pour rétablir l'accord le plus parfait. Le chambranle, au contraire, pour faire opposition, n'offre que ses moulures, assez multipliées, il est vrai, et parfaitement en rapport. Quant à la console, Peruzzi a cru devoir lui donner quelque richesse; le voisinage de la frise le demandait. Ces divers ornements, quoique distribués avec sobriété, pouvaient enlever à la porte son

caractère dorique; c'est ce que l'architecte a senti; et c'est sans doute pour rappeler ce caractère, qu'il a ajouté dans la corniche des modillons (1) simples, qui ont quelque analogie avec les mutules de l'ordre dorique. Que de perfection ne découvre-t-on pas, quand on analyse les œuvres de tels maîtres et qu'on s'efforce de s'identifier avec l'esprit qui a dû les diriger.

La porte, nous devons encore le rappeler ici, est établie dans le principe des anciens : l'ouverture, en effet, est plus étroite dans la partie supérieure; les consoles saillantes ont peu d'épaisseur et sont découpées par des filets d'une grande finesse; les chambranles ont des crossettes; tous ces détails sont dans le goût de l'époque romaine de la fin de la république.

L'une des coupes sur la porte, celle de gauche, donne le refouillement des moulures et la face intérieure des consoles; l'autre coupe rend compte de leur face extérieure, de la saillie de la porte sur le mur et de celle des pilastres, des refends et des chambranles de croisées.

Les détails des grandes niches, situées aux deux extrémités du vestibule, sont à la même hauteur pour le style. Il y a un goût infini dans l'ajustement des caissons losanges, et dans celui des petites figures mythologiques qu'ils contiennent; on se sent déjà envahi par ce riant paganisme, avant d'avoir franchi le seuil de la porte. (Nous n'avons vu aucun inconvénient à changer de place deux ou trois figures, qui nous semblaient plus élégantes, et dont la pose et les ajustements entraient mieux dans la forme du losange). Tous les ornements de cette niche sont également exécutés en stuc et sont bien conservés. Le dessin du banc n'est pas sans mérite. La console qui

(1) La porte extérieure du palais Sachetti, planche 94, présente aussi un bel exemple de l'emploi des modillons; mais comme Sangallo mourut dix ans après Peruzzi, sans avoir achevé le palais Sachetti, la priorité doit être équitablement accordée à Peruzzi. Les fenêtres du premier étage du même palais Sachetti offrent également de l'analogie; ce qui prouve que les deux éminents artistes, émules et contemporains, avaient adopté les mêmes doctrines; ils les variaient dans l'application, chacun suivant son génie individuel.

le supporte est courte et exprime la force; elle se termine par une griffe qui l'assoit bien.

Les fenêtres du vestibule étant placées dans un entre-colonnement assez étroit, leur chambranle ne pouvait avoir un grand développement; aussi se compose-t-il de quelques moulures fort simples, s'harmonisant très-bien du reste avec les refends, qui semblent à peine interrompus par ces ouvertures.

PLANCHE 286.

Vue du vestibule d'entrée du palais Pietro-Massimi.

VI. 23. Après le tracé des plans, après les coupes et les détails du vestibule, une vue était encore nécessaire pour ajouter plus de clarté à notre description. Nous l'avons prise au point le plus favorable, de manière à faire sentir la forme cintrée du lieu, l'effet de l'accouplement des colonnes, celui de la porte, de la niche, du soffite et du pavé. Tout ce qui compose le vestibule, les pilastres, les fenêtres, le banc et les refends, se trouve compris dans notre vue et peut être parfaitement apprécié. Cependant, quelque perfection que nous ayons cherché à donner à nos dessins, ils ne peuvent pas entièrement communiquer au lecteur l'impression d'enchantement qu'on éprouve à la vue d'un ensemble aussi accompli.

On regrette qu'on n'ait pas placé de belles statues antiques aux deux extrémités de ce vestibule; c'eût été à la fois compléter la pensée de l'architecte et donner à ces statues elles-mêmes l'encadrement le plus favorable.

PLANCHE 287.

Corridor d'entrée et coupe principale du palais Pietro-Massimi.

VI. 25. Au bas de cette planche est la vue du corridor d'entrée; on peut, d'après ce dessin, se faire une idée de l'ensemble de la décoration et

de la première impression qu'on reçoit en avançant vers la cour. On aperçoit dans l'éloignement, à travers les portiques, une partie de la petite cour de l'ancien palais. Nous développerons sur l'une des planches qui suivent la voûte de ce corridor, dont la décoration mérite d'être donnée en détail.

La portion de plan figurée à gauche sert à montrer la disposition du carrelage. La coupe sur la ligne AB indique l'arrangement intérieur de la porte du vestibule et des croisées des pièces voisines, et au-dessus de la porte le sujet en stuc qui décore le fond de la voûte.

La coupe générale du palais fait embrasser d'un seul coup d'œil presque tout ce que cet édifice offre d'intéressant à l'intérieur : le vestibule, le corridor d'entrée, les deux portiques, l'une des façades de la cour, la naissance de l'escalier, son arrivée dans la loge du premier étage, enfin le grand salon et les appartements du bâtiment du fond.

En parcourant du regard les diverses parties de l'architecture, que cette coupe générale met en lumière, l'œil est partout charmé par l'heureuse disposition des motifs. Quelques rares objets seulement semblent former comme une dissonance au milieu de cet harmonieux ensemble, et principalement le dessin de la fontaine de la cour. Telle est la pureté de style de Peruzzi, que l'on s'étonne au premier abord d'apercevoir ici ce fronton brisé, d'où part une fausse fenêtre, portant un écusson, avec les mauvais détails de ces consoles renversées et des pots à feu qui les surchargent. On s'explique difficilement ces singuliers contrastes avec la suavité de style de Peruzzi. Ils ne lui sont pas imputables, en effet; ces motifs, on le verra plus bas à l'article relatif à la planche 289, sont des additions postérieures. Nous devons prévenir également que le petit étage en attique, qui règne au-dessus de la fontaine, est une construction moderne; il a remplacé la terrasse qui existait dans l'origine.

PLANCHE 288.

Élévations diverses de la cour du palais Pietro-Massimi.

VI. 25. La coupe générale de la planche précédente, en donnant une idée sommaire de l'ensemble du palais, fait connaître l'une des façades de la cour. Les trois autres façades sont représentées sur la planche que nous avons maintenant sous les yeux : toutes sont variées et d'une élégance remarquable. On ne peut se lasser d'admirer le talent si souple de l'artiste, se jouant avec les difficultés, et parvenant, sans nuire à l'unité, à répandre partout de la variété.

Sur la façade, du côté de l'entrée, au-dessus de la loge du premier étage, existe un attique qui ne passe pas pour l'œuvre de Peruzzi. Nous pouvons attester le contraire; les dessins manuscrits de ce maître que nous possédons en fournissent la preuve. L'intention de l'architecte n'est-elle pas d'ailleurs évidente, et ne voit-on pas qu'il a cherché de ce côté à obtenir de grandes ouvertures et une construction légère pour ne pas charger les colonnes de la loge?

A la partie intérieure des arcades qui au premier étage éclairent l'escalier, on remarque des demi-balustres qui témoignent de l'intention de Peruzzi, d'interdire de ce côté la communication avec la terrasse, au-dessus de laquelle on a ensuite construit un corridor en attique.

Les deux plans des portiques ont reçu quelques mesures principales; ils rendent les élévations respectives plus intelligibles et donnent les compartiments du pavé, exécuté partie en briques et partie en travertin.

Le rez-de-chaussée des quatre façades de la cour est exécuté en travertin et les autres étages en briques revêtues de stuc. Les pilastres de la loge sont en marbre blanc et les deux colonnes en marbre.

L'architrave au-dessus de ces colonnes est en bois, ainsi que la corniche à modillons qui forme le couronnement.

PLANCHE 289.

Coupes sur le portique de l'entrée de la cour du palais Pietro-Massimi.

Les trois coupes réunies sur cette planche sont prises sur le premier portique de la cour et sur la loge du premier étage. (Voir ce portique et cette loge en perspective dans la planche 290.) Elles sont établies sur une échelle assez grande pour qu'on puisse apprécier non-seulement la forme et la proportion de chaque chose, mais encore la plupart des détails. VI, 1.

La coupe du haut de la planche fait voir les pilastres du rez-de-chaussée correspondant aux colonnes du portique; l'intérieur de l'escalier; les compartiments de la voûte; l'ensemble des croisées; et, au premier étage, la décoration de la loge, exécutée tout entière en peinture, à l'exception de la porte, qui est en marbre blanc.

La seconde coupe, au bas de la planche, à gauche, représente la décoration de la face du portique du côté de l'escalier et celle de la loge au premier étage. Outre les mesures des deux ordres et des deux étages, on y trouve celles des portes du rez-de-chaussée, des voûtes, des arcades, etc.

Les pilastres cannelés de la loge sont en pierre et en relief, tandis que les contre-pilastres qui les accompagnent sont en peinture et mis en perspective.

Les cadres au-dessus de la cour, ceux des niches de l'escalier aux divers étages et les ornements intérieurs de la fontaine sont postérieurs à Peruzzi. Suivant un compte qui existe dans les archives de la famille Massimi, ils furent exécutés, en 1610, par un stucateur nommé Gian. Battista Solari, qui fut également chargé de blanchir une partie du palais.

La troisième coupe, celle de droite, donne la face opposée à l'escalier. Elle fait connaître au rez-de-chaussée : la croisée ajustée dans l'arcade (elle ne diffère des autres qu'en ce qu'elle est cintrée, disposition motivée par le besoin de la mettre en harmonie avec la porte cintrée de l'escalier qui lui fait face); les stucs de la voûte du portique et du corridor d'entrée; au premier étage, la décoration du fond de la loge, exécutée tout entière en peinture; les croisées et les refends d'une des façades sur la cour; enfin les portes latérales du grand salon. Un bon nombre de mesures principales sont de même inscrites sur cette coupe.

PLANCHE 290.

Vue générale de la cour du palais Pietro-Massimi, prise sous le portique du fond.

VI. 93. Trois côtés de cette cour apparaissent sur cette vue; on peut ainsi juger de la variété des façades, de la manière dont elles sont reliées entre elles et de l'harmonie qui règne dans ce bel ensemble. Ce dessin, nous en avons l'espoir, suffira pour convaincre le lecteur que nos appréciations n'ont rien eu d'exagéré et peut-être pour lui faire partager le charme indéfinissable qu'on éprouve à la vue de ce délicieux intérieur, où tout est grand dans un espace si étroit, où tout est marqué au sceau d'un goût pur et exquis.

Nul autre point de vue ne pouvait, aussi bien que celui que nous avons choisi, présenter à la fois autant de choses intéressantes. Il réunit la fontaine, le portique avec l'escalier, la jolie loge avec son attique et ses mezzanines; l'œil même pénètre à travers le corridor d'entrée jusque dans le vestibule, et à son issue dans la rue.

Les compartiments de la voûte du portique (du fond de la cour), occupant le premier plan dans la gravure, sont par cela même à une plus grande échelle, qui a permis d'en reproduire nettement et avec détail l'ornementation.

PLANCHE 291.

Voûtes diverses du palais Pietro-Massimi.

Sur cette planche se trouvent réunis les ensembles et les détails de VI, 70.
trois voûtes du rez-de-chaussée : celle du corridor d'entrée, celle du premier portique, enfin celle du portique du fond de la cour.

Dans la première voûte on distingue trois tableaux où Peruzzi, continuant son système poétique de décoration, a représenté des sujets antiques : les Courses du cirque, les Joutes de la naumachie, et dans le tableau du centre, une Offrande aux dieux. Les ornements, ajustés autour des cadres, sont traités avec goût et exécutés en stuc, ainsi que les sujets. On remarquera particulièrement les enroulements, où se voient des enfants couverts d'un bouclier et qui, l'épée au poing, attaquent avec résolution un monstre ailé. Quant aux figures semées dans les champs lisses entre les encadrements, elles présentent une disposition un peu singulière et d'un choix contestable.

La distribution des compartiments des voûtes étant absolument la même pour les deux portiques de la cour, nous avons pu, à l'aide d'un seul dessin, indiquer toutes les variantes sur chaque moitié de l'ensemble et suivre la même méthode pour le détail de ces deux voûtes.

PLANCHE 292.

Cour du palais Pietro-Massimi; vue prise sous le portique du rez-de-chaussée, et détails divers.

Au moyen de la vue placée au haut de cette planche, on peut se VI, 70.
rendre compte de l'effet du premier portique; de l'entrée de l'escalier; des croisées qui éclairent la salle à manger; des ornements de la voûte, et enfin de ses compartiments, dont trois sont à jour, afin

d'obtenir à l'intérieur des salles une lumière plus vive et plus directe.

Les profils des deux portes, donnés au bas de la planche, ont entre eux beaucoup d'analogie et sont dans un bon sentiment.

Le chambranle très-orné, figuré entre les profils précédents, est en stuc et sert d'encadrement à un bas-relief antique, placé au dessus de la porte située dans la cour, près de la fontaine. Ce chambranle est postérieur à Peruzzi et date de 1610.

PLANCHE 293.

Cour du palais Pietro-Massimi; vue et détails de la loge du premier étage.

VI, 25. L'élégance est le sentiment qui domine dans l'architecture de cette loge; la vue que nous en donnons fait bien juger de la proportion des colonnes, de celle de l'arcade ouverte sur l'escalier et de l'effet de la porte du grand salon; elle indique les fresques qui décorent le mur du fond, et elle montre en perspective le beau soffite, suspendu sur cette loge. Pour faire connaître plus complétement ce soffite, nous avons dû ajouter la coupe et le plan, avec toute l'admirable variété des ornements qui décorent les caissons. Les armes de la maison Massimi sont sculptées dans le caisson du milieu.

Ce plafond est exécuté entièrement en chêne; les ornements sont dorés et se détachent sur fond blanc. Le fond des caissons forme une sorte de marqueterie or et blanc.

Le carrelage offre un dessin bien assorti : il est exécuté en terre cuite de deux couleurs, rouge et blanc.

PLANCHE 294.

Détails de la cour du palais Pietro-Massimi.

VI, 25. Parmi ces détails, profilés dans un bon sentiment, l'attention doit particulièrement se fixer sur la manière dont a été employé l'ordre

dorique. Sa corniche architravée est réduite à un petit nombre de moulures. Cette simplification est motivée par des considérations faciles à comprendre : comme le caractère dorique se trouvait presque effacé dans l'entablement ainsi mutilé, l'architecte a voulu le rappeler en conservant sous le filet de l'architrave les gouttes qui accompagnent les triglyphes, ici supprimés.

On doit remarquer, à droite et dans la partie supérieure de la planche, la corniche du corridor d'entrée, dont les moulures sont combinées de manière à se confondre avec celles du chapiteau dorique. Le rapprochement des deux profils permettra de saisir aisément la manière dont ces moulures se pénètrent.

PLANCHE 295.

Détails de la cour du palais Pietro-Massimi.

L'ordre ionique a un caractère qui lui est propre et qui tient du style grec. Le chapiteau et la base sont surtout étudiés dans ce principe. L'ordre, il est vrai, manque d'ampleur, mais il a de la finesse, et son ornementation est brillante. Toute la richesse a été réservée pour le premier étage. Sans donner à l'entablement une grande saillie, l'architecte a su le faire dominer par des oppositions. S'il s'est montré ailleurs sobre d'ornements, il les prodigue pour l'entablement. On doit observer que la corniche de l'ordre a quelque analogie dans le profil avec celle du rez-de-chaussée, ce qui contribue à lier les deux ordres entre eux et à maintenir l'harmonie générale. VI, 25.

Les profils de la corniche de couronnement (voir au bas de la planche, à gauche) sont loin d'avoir l'élégance et la finesse de ceux du reste de la cour. Nous doutons qu'elle soit l'œuvre de Peruzzi, bien qu'on la trouve indiquée dans ses croquis manuscrits ; mais la mort l'aura peut-être surpris avant qu'elle fût exécutée, et le sentiment du maître n'aura pas été conservé. Cette corniche est fort saillante, ce qui est logique, afin de mieux abriter les façades. La

partie supérieure, qui a le plus de saillie, est en bois, tandis que le reste est en stuc.

La porte, dont les détails sont au bas de la planche, à droite, offre un ensemble d'une noble simplicité. Aucune de ses moulures n'a reçu d'ornements; mais toutes sont du rapport le plus heureux et d'un profil irréprochable. Les battants de cette porte sont en chêne et divisés en compartiments bien ajustés. Quelques sculptures y jettent de la variété et produisent un agréable effet.

PLANCHE 296.

Vue du grand salon du palais Pietro-Massimi, et plafonds divers.

VI. 65. La vue du grand salon du premier étage, ou salle du dais, donne l'idée de la décoration de ces grandes salles d'apparat qu'on remarque dans les principaux palais de Rome. Il en existe de semblables aux palais Mattei, Giraud, Farnèse, di Venezia..., et nous en avons déjà parlé. Les princes romains et quatre marquis seulement ont le privilége de pouvoir y élever un baldaquin.

Il y a du grandiose et de beaux détails dans la décoration de ce salon, mais l'architecture en est lourde. Toute la partie inférieure de cette décoration semble avoir été traitée comme du provisoire : on le dirait en voyant les pilastres et les panneaux figurés seulement en peinture, bien qu'ils soient mis en perspective de manière à faire illusion. L'exécution de la partie supérieure est au contraire plus monumentale. Le plafond surtout porte un grand caractère, mais il conviendrait mieux à une salle plus vaste et plus élevée, bien que celle-ci pourtant comprenne deux hauteurs d'étage; cela vient de ce que les caissons sont profonds, les moulures fortes et la corniche pesante. Le motif de la frise se combine à la fois avec l'ordre ionique et avec les compartiments du plafond. Il présente deux sortes de panneaux, décorés de peintures encadrées dans une moulure ren-

foncée. Chaque petit panneau contient une des divinités de la Fable, tandis que dans les grands panneaux sont représentés quelques traits éclatants de l'histoire des Fabius de l'ancienne Rome (1).

L'ensemble du plafond qu'on voit au bas de la planche servira à faire mieux comprendre la disposition des caissons, qui résulte de l'irrégularité de la salle. Nous en donnons le détail sur la planche suivante.

Les détails accessoires : la belle cheminée de marbre surmontée d'un buste de Raphaël, le baldaquin avec ses riches tapisseries et sa balustrade, le candélabre ou porte-flambeau de marbre, enfin les statues, bien que médiocres, contribuent à donner au salon un aspect monumental.

Les quatre petites portes latérales sont bien étudiées, mais celle du fond, qui sert d'entrée au salon, est mesquine et n'est pas placée au milieu de l'entre-colonnement.

Au-dessous des armes des Massimi, peintes sur les bancs qui forment le mobilier du salon, on lit cette devise que nous avons déjà citée : *Cunctando restituit,* qui fait allusion à la tactique militaire de Fabius Maximus.

Le plancher haut de cette salle, c'est-à-dire celui qui supporte le plafond, ayant fléchi d'une manière sensible, on a dû le rattacher au comble; cette opération, m'a-t-on dit, a été exécutée vers 1828. J'ignore ce qui a pu obliger à prendre le point d'attache sur le côté de la ferme, vers le milieu de l'arbalétrier, lorsqu'il était plus naturel et plus sûr de se suspendre au poinçon.

Le plafond de la salle n° 2 (voir la planche 281) a quelques bons ajustements, mais il y a de la sécheresse dans les détails. L'écusson

(1) On attribue ces peintures à Jules Romain; ce qui nous paraît peu probable. En effet, Jules Romain, d'après Vasari, fut autorisé par Clément VII, à passer au service de Frédéric Gonzague, marquis de Mantoue, auprès duquel il se fixa pour toujours. Le pape étant mort en 1534, les peintures seraient alors antérieures à cette année, et cependant, en 1536, lorsque Peruzzi mourut, le palais n'était pas achevé. Il faudrait alors supposer qu'avant 1534 les constructions étaient assez avancées pour recevoir des peintures.

du compartiment du centre, ainsi que les perles et les postes qui l'entourent, sont dorés et se détachent sur un fond rouge; les postes seules sont découpées par un fond bleu. Le fond des arabesques coloriées est blanc, et le champ qui sépare les caissons est bleu.

Il y a beaucoup de variété dans la forme des caissons du plafond n° 4; mais, bien que cette variété plaise au premier abord, on s'aperçoit bientôt que ces formes se prêtent mal aux ajustements.

Les parties saillantes, telles que les moulures, les trophées, les clous, les fruits et les écailles, sont dorées. Le fond des caissons est rouge; celui des clous est vert; enfin celui des étoiles est bleu, et ces étoiles sont blanches.

PLANCHE 297.

Détails divers du grand salon du palais Pietro-Massimi.

VI, 25. On admirera dans le détail du plafond que nous donnons ici la fermeté des moulures, la beauté mâle des ornements, et leur harmonie avec ceux de la frise. Qu'on s'arrête à considérer ce soffite, et l'on jugera de l'effet qu'il pourrait produire dans une salle proportionnée à son importance. Nous ne citerons aucun ornement en particulier; tous méritent d'être signalés pour leur choix et pour l'accord qui règne entre eux. Les rosaces des grands caissons sont variées; nous en donnons trois différentes, également belles et inspirées de l'antique.

Ce plafond est exécuté en sapin; les ornements en sont sculptés et peints de diverses couleurs: le fond des grands et des petits caissons carrés est bleu foncé (1). Les grandes rosaces sont blanches, sauf la

(1) Les parties de ce plafond qui sont peintes en jaune étaient vraisemblablement dorées dans l'origine; on ne saurait en douter, quand on retrouve de la dorure sur les ornements de la frise, de l'architrave et des portes. Lorsqu'on dut restaurer le plafond, cette couleur jaune aura probablement été substituée à la dorure endommagée, moins, sans doute, par économie, car elle était peu importante, que pour ne pas nuire, par le contraste et l'éclat de la dorure

rosette du milieu, qui est jaune. Les rosaces des petits caissons sont également jaunes. Les grecques sont blanches sur fond rouge clair. Les feuilles de laurier, qui ornent les champs entre les caissons, sont blanches, mais les fruits sont jaunes et les rubans violets. Enfin les entrelacs des caissons oblongs sont blancs, tandis que les feuilles des extrémités sont jaunes. Quant à la corniche du pourtour, qui se relie au plafond, elle est peinte en blanc. Dans la frise, les moulures des encadrements, les têtes de lion et les fruits sont dorés et se détachent sur un fond blanc, légèrement bleuâtre. Le fond de l'architrave est blanc et les ornements dorés.

Le détail de la cheminée est à remarquer, principalement pour ses belles consoles. Cette cheminée, ainsi que les portes latérales de ce salon, sont en marbre blanc; les battants de ces portes sont en chêne, et peints en blanc, avec moulures dorées.

PLANCHE 298.

Détails des plafonds des salles, et vue de la petite cour du vieux palais Pietro-Massimi.

Dans le plafond de la salle n° 3 (1), les caissons sont octogones, losanges ou carrés, formes qui se combinent parfaitement entre elles et présentent un ensemble agréable à l'œil. Les moulures des caissons, les grecques, les clous, les rosaces grandes et petites et les ornements dans les losanges, sont dorés; quelques parties seulement des grandes rosaces sont blanches. Le fond des caissons octogones est bleu, celui des carrés est rouge, celui des losanges est vert; enfin, pour les grecques il est rouge. Le détail du bas de la planche donne les moulures et les ornements de ce plafond sur une plus grande échelle. VI, 25.

nouvelle, à la vieille dorure, qu'on ne voulait pas renouveler. On est parvenu de la sorte à mettre plus d'harmonie dans l'ensemble, mais le plafond y a perdu de la valeur; car la couleur jaune est d'un mauvais effet, et fait désirer qu'on revienne à la dorure.

(1) Ces numéros se rapportent aux indications données dans un des plans de la planche 281.

Le plafond de la salle n° 1 n'est pas aussi varié que le précédent; mais le parti a de l'élégance, et il a pu se prêter assez bien à la forme irrégulière de la pièce, à l'aide de tricheries inaperçues. Quoique ce plafond ait la forme d'un trapèze, nous avons préféré lui donner celle d'un rectangle; toutefois nous avons soin de prévenir de ce changement sans importance.

Les ornements à l'intérieur des caissons, comme on peut en juger dans le détail au bas de la planche, sont bien composés et présentent treize variantes; ils sont distribués avec symétrie, de telle sorte que deux ornements voisins sont toujours différents. Il faut en excepter toutefois les ornements des six caissons du centre, qui sont semblables deux à deux et disposés par paires. Les moulures et les ornements de ce plafond sont or et blanc; le fond des caissons octogones varie de couleur d'un caisson à l'autre, de même que les ornements. Ce fond est alternativement rouge et vert. Celui des petits caissons est vert, et les grecques au pourtour de la corniche sont dorées sur un fond rouge.

La vue du milieu de la planche donne l'idée de la petite cour, reste de l'ancienne demeure des Massimi, antérieure à 1527. Elle ne fut pas comprise dans la restauration de Peruzzi; et depuis lui, elle n'a subi d'autre changement que dans le ravalement des façades. Ce ravalement est d'une époque moderne et se rapproche du style de Carlo Maderno. Les stucs sont probablement de la même époque que ceux de la fontaine et de l'escalier, et datent sans doute de 1610.

Deux colonnes antiques en granit décorent cette cour; l'une apparaît sur le premier plan de notre vue, et l'autre au fond de la cour. De chaque côté de la colonne, et faisant corps avec elle, existe un pilastre très-étroit. Cette singularité a été peu remarquée jusqu'ici et n'a pas, je crois, été expliquée. Que signifient ces pilastres ainsi rattachés aux colonnes? Quel était leur usage? Correspondaient-ils à de petites colonnes arabesques en métal qui soulageaient la portée trop considérable d'une architrave? ou bien répétaient-ils

des poteaux en bois destinés à recevoir des châssis vitrés? Quoi qu'il en soit, ce détail mérite d'être étudié, et peut-être serait-il possible de trouver sur un bas-relief antique, ou dans les constructions de Pompéi, quelques renseignements propres à expliquer cette disposition bizarre.

PLANCHE 299.

Palais Angelo-Massimi.

Le palais Angelo-Massimi, comme celui de Pietro, eut beaucoup à souffrir dans la catastrophe de Rome; après l'incendie il fallut aussi le restaurer. Peruzzi, chargé des constructions, procéda, comme pour l'autre palais, en apportant partout la plus rigoureuse économie. Il utilisa le vieux mur de la façade, dont il changea les ouvertures; mais il fut obligé de renouveler les murs de la cour. Les deux portiques de celle-ci, ainsi que l'escalier, sont également son ouvrage. Ses travaux ne s'étendirent pas au delà, et c'est pour cette raison que nous n'avons pas donné plus d'étendue aux deux plans du bas de cette planche; ils ne représentent que la partie vraiment intéressante de ce palais, celle qui a été remaniée par Peruzzi. VI, 25.

On ne retrouve plus ici, dans les dispositions adoptées par l'architecte, l'originalité que nous offrait l'autre palais. Ces dispositions, il est vrai, étaient en quelque sorte commandées, autant par la forme du terrain que par les constructions conservées. Quelque simple, quelque ordinaire que soit ce plan, il n'en est pas moins commode; tous les besoins y sont prévus, toutes les convenances y sont satisfaites. L'escalier est éclairé par une croisée latérale, ayant jour sur la grande cour, et par deux arcades ouvertes sur la petite cour. Celle-ci a été fort réduite, afin de donner aux étages supérieurs une nouvelle dépendance; nous l'avons rétablie dans son état primitif, à l'aide d'un dessin de Peruzzi, et d'après ce que nous avons nous-même observé sur les lieux.

Quant à la façade, il en est peu qui aient à ce degré le vrai type du palais romain ; peu où l'harmonie générale ait été mieux comprise. On reconnaît partout la touche du maître à la division des étages, à la forme et à la proportion des fenêtres et de la porte, et jusqu'à leur espacement. Ce calme, cette convenance, cet accord parfait, sont les signes de la science et de l'habileté de l'artiste.

Cette façade manque de couronnement : soit que la mort ait empêché Peruzzi de compléter son œuvre ; soit, comme il arrive si souvent au terme d'une construction, qu'ayant déjà excédé la dépense prévue, il ait cherché l'économie dans la suppression de l'entablement.

Le grand salon, comme l'indique le plan du premier étage, est éclairé par trois croisées. Ce salon étant élevé de deux hauteurs d'étage, les trois mezzanines correspondantes lui donnent encore du jour.

PLANCHE 300.

Détails de la façade du palais Angelo-Massimi.

VI. 25. Ces détails ont un caractère mâle et sévère ; ils sont tous dignes d'attention ; mais la porte et les fenêtres d'entrée du rez-de-chaussée méritent plus particulièrement d'être cités pour la beauté de leurs profils et l'heureux galbe des consoles. L'architecte trouvera un grand profit à consulter souvent de pareils modèles.

PLANCHE 301.

Coupe générale sur le palais Angelo-Massimi et façades de la cour.

VI. 25. Les façades latérales de la cour de ce palais, qui sont entièrement semblables, diffèrent essentiellement des autres, et ne s'y rattachent que par les bandeaux, les appuis et la corniche du couronnement ; aux deux étages les ordres sont même supprimés.

Quant aux façades de l'entrée et du fond de la cour, quoique disposées dans le même parti et de manière à présenter la même physionomie générale, il existe entre elles des différences tranchées. Si ces différences ne sont pas sensibles au rez-de-chaussée, où elles ne portent que sur la décoration du fond des portiques, elles sont beaucoup plus marquées au premier étage. Ici, en effet, on trouve sur une façade une loge à colonnes, et sur l'autre des pilastres correspondants, qui décorent un mur percé de fenêtres; d'un côté une balustrade à jour, et à l'opposé un appui sans balustres. Au deuxième étage, du côté de l'entrée, un mur percé de croisées, avec une corniche de couronnement, tandis qu'au fond de la cour l'étage est supprimé et une simple balustrade se détache sur le ciel.

Il est douteux que Peruzzi ait élevé le second étage; car, au lieu de fenêtres, il a indiqué sur son dessin manuscrit des ouvertures oblongues de la largeur des entre-colonnements de la loge inférieure, ainsi qu'il l'a exécuté à l'étage correspondant du palais Pietro-Massimi.

La coupe générale fait connaître, outre la façade latérale de la cour, la décoration du grand salon et celle de quelques autres salles; l'entrée de l'escalier; enfin le charmant motif qui orne le portique du rez-de-chaussée à l'extrémité de la cour.

Deux statues furent placées dans les niches de la façade latérale; dans celle de gauche était la statue de Pyrrhus, qui avait fait donner le nom de Pirro au palais Angelo. Elle se trouve aujourd'hui au musée du Capitole. La statue qu'on voit à droite a été copiée sur celle que Peruzzi a indiquée sur son dessin manuscrit.

La décoration du fond de la loge du premier étage est aujourd'hui totalement renouvelée; nous n'avons pas cru devoir indiquer les peintures modernes sur la façade de la cour du côté de l'entrée.

Pour remplacer les deux statues manquant au-dessus de la balustrade qui couronne la façade du fond de la cour, nous avons fait

choix de deux figures de bronze qui se trouvent dans les appartements du palais Pietro-Massimi.

PLANCHE 302.

Vue de la cour du palais Angelo-Massimi, prise sous le portique d'entrée.

VI. 25. Cette vue est d'un bel effet et rend compte de trois côtés de la cour. Quoique simple et régulière, l'architecture en est pittoresque.

La niche décorant le dessous du portique, que l'on aperçoit au fond, présente un motif élégant, que nous avons cru devoir reproduire à part sur une échelle plus grande. On trouvera au bas de la planche le plan, la façade et la coupe de cette niche, et les mesures principales du portique lui-même.

PLANCHE 303.

Détails de la cour du palais Angelo-Massimi.

VI. 25. Si ces détails ne sont pas remarquables par leur originalité, ils sont du moins d'un style ferme, d'un bon rapport et d'un caractère parfaitement convenable. C'est ce qu'on reconnaîtra comme nous, si l'on veut les examiner, en se rendant compte de la place qu'ils occupent aux divers étages.

NOTES.

Dans le recueil de lettres publié par Bottari, et continué par Stefano Ticozzi, on lit (page 472 du deuxième volume, édition de Milan, 1822) une lettre d'Antonio Labacco adressée à Peruzzi, qui faisait partie de la collection Mariette. Labacco envoie à Peruzzi le dessin des portes du Panthéon et de Saint-Adrien; et sa lettre est écrite derrière ces dessins. Il lui fait part de son mariage avec une jeune Romaine, et le prie de lui envoyer un jeune homme qui sache travailler les moulures, pour l'occuper à raccommoder les portes et les croisées, seules choses

qu'on eût alors à faire à Rome. Il l'engage à en dire un mot à Lorenzetto, qui peut-être lui trouvera quelqu'un.

Cette lettre, sous bien des rapports, est très-intéressante. Elle indique qu'à la fin de 1528, c'est-à-dire un an après le sac de Rome, Peruzzi était encore loin de cette ville, et probablement à Sienne, ville où peut-être l'on trouvait de bons menuisiers. S'il est vrai que Domenico Massimi mourut en 1527, ce furent alors ses fils qui firent rebâtir les deux palais; ce qui ne put avoir lieu avant 1530, en considérant le temps nécessaire pour établir les plans et pour faire rentrer en grâce Peruzzi auprès de Clément VII, qui avait été offensé du refus de l'artiste de concourir au siége de Florence.

La lettre nous apprend encore que Lorenzetto, comme tant d'autres artistes, s'était éloigné de Rome et habitait la même ville que Peruzzi.

Malgré les expressions de respect qu'on trouve dans cette lettre, on y reconnaît un ton de familiarité qui montre que Labacco n'était pas considéré comme un simple menuisier par Peruzzi. Celui-ci le chargeait de lui donner des renseignements sur quelques antiquités; et Labacco justifiait sans doute cette confiance, puisqu'il publia lui-même un livre sur les antiquités. Labacco, élève d'Antonio da Sangallo, exerçait encore quinze ans après la profession de menuisier, puisqu'en 1546 il exécutait en bois le beau modèle de Saint-Pierre de Sangallo; en 1548 il gravait lui-même en entier ce projet.

PLANCHE 304.

Basilique de S. M. Maggiore (Sainte-Marie-Majeure), dite basilique Liberiana, avec ses dépendances.

La basilique de Sainte-Marie-Majeure est une des plus importantes L. 18
de Rome; elle vient en rang après la basilique de Saint-Pierre et celle de Saint-Jean-de-Latran. Son nom provient de ce qu'elle fut une des premières et la principale église élevée dans Rome à la Vierge. Sa fondation remonte à une époque ancienne. Les légendes rapportent qu'au IVe siècle, un riche Romain, nommé Jean, de famille patricienne (*patricius*, plusieurs auteurs ont fait de ce titre de noblesse un nom de famille), vit en songe la vierge Marie qui lui

ordonnait de lui élever dans la ville une église, au lieu même où l'on trouverait le jour suivant de la neige fraîchement tombée. Il alla raconter cette apparition au pape Liberius Ier, qui en avait eu une semblable. Ils apprirent qu'en effet, et malgré la chaleur excessive de la saison (on était alors au 5 août), il était tombé de la neige sur le sommet du mont Esquilin, près de l'ancien temple de Junon Lucine. Le pontife, se plaçant alors à la tête du clergé et du peuple, se rendit en pompe au lieu désigné et posa la première pierre d'une église qui fut construite aux frais du noble romain. Ce miracle de la neige, bien qu'il ne soit pas mentionné par les plus anciens auteurs qui parlent de la fondation de l'église par le pape Liberius, a cependant reçu l'approbation de plusieurs papes, et a même été confirmé par une bulle de Grégoire XI et de Nicolas V. Aujourd'hui encore, en commémoration de ce miracle, le jour de la fête de la Vierge, des fleurs de jasmin sont jetées sur les assistants durant les cérémonies religieuses. On soulève, à cet effet, les caissons mobiles du soffite de la grande nef. Cette église prit d'abord le nom de *basilica Liberiana,* du nom du pape Liberius, par qui on croit qu'elle fut consacrée en 353 (1); elle était sous l'invocation de *S. M. ad Nives* (*Sainte-Marie-aux-Neiges*); puis elle fut désignée sous le titre de *basilica Sixtina,* lorsqu'elle fut rebâtie, en 432, par le pape Sixte III; plus tard sous celui de *S. M. ad Præsepe,* quand, au milieu du VIIe siècle, on y déposa une partie de la crèche de l'enfant Jésus; enfin elle reçut au VIIIe siècle le nom de *S. M. Maggiore,* qu'elle a conservé.

Sixte III, en 432, fit reconstruire et agrandir l'église; en témoignage de la victoire remportée sur l'hérésie de Nestorius, il fit élever, devant la tribune et le presbytère, le grand arc dit *Arc triomphal,* et exécuter en mosaïque sur la face intérieure (voyez planches 306 et 307) plusieurs peintures représentant des faits du Nouveau Testa-

(1) Dans une dissertation sur Sainte-Marie-Majeure, lue à l'Académie d'Archéologie, le 9 mars 1835, et insérée dans les Actes de cette académie, Nicolas Ratti prouve toutefois que la consécration n'en fut faite que vers la fin de 364 ou au commencement de 365.

ment. Au sommet de l'arc on lit : *Xistus Episcopus plebi Dei.* On lui doit aussi les mosaïques qui sont sur les parois latérales de la grande nef; elles représentent plusieurs histoires de l'Ancien Testament (voyez planches 306 et 309). Ces peintures, qui servirent au concile de Nicée à réfuter les erreurs des Iconoclastes, sont un monument précieux pour l'histoire comme pour les arts. On ignore le nom de leur auteur, qui pourrait être un peintre grec. Dagincourt prétend y retrouver des imitations des bas-reliefs de la colonne Trajane; il reconnaît de l'analogie dans le style des figures comme dans la disposition des groupes.

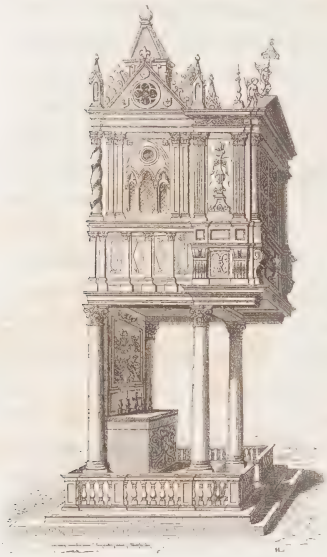
En 732, Grégoire III ouvrit des jours au-dessus des colonnes, à l'instar de ceux qu'on voyait à la basilique de Saint-Pierre. Il fit restaurer la toiture et renouveler six fermes de la charpente.— En 774, Adrien Ier posa vingt fermes nouvelles. — En 818, Pascal Ier reconstruisit l'abside et y transporta le presbytère, qu'il fit élever de onze gradins au-dessus de la nef, afin que le trône se trouvât convenablement éloigné du peuple dans les cérémonies sacrées. Anastase, qui vivait à cette époque, raconte qu'il orna l'église de marbres, qu'il renouvela le pavé, et enfin qu'il éleva six colonnes de porphyre devant la confession.

Depuis lors et jusqu'au milieu du XIIe siècle, aucuns travaux importants ne furent exécutés dans la basilique; mais Eugène III, qui régna de 1145 à 1153, ajouta un portique de huit colonnes à la façade. C'est à la même époque que fut établi, aux frais de deux nobles romains, le beau pavé de la nef du milieu (*opus vermiculatum*), avec incrustations de pierres dures.

Vers 1160, Alexandre III éleva au milieu de la basilique deux ambons pour y lire l'épître et l'évangile, ornés de porphyre et d'autres marbres, et semblables à ceux qu'on voit encore à Saint-Laurent hors les murs (Voyez D et D', planche 311); ils furent enlevés au temps de Grégoire XIII et de Sixte V.

En 1256, les deux autels situés de chaque côté de la grande nef, en

face du chœur, furent renouvelés, ainsi que leurs ciboires de marbre. L'un (voyez planche 309, et ci-contre un dessin de la face latérale du même autel, pris dans l'ouvrage de l'abbé de' Angelis), fut consacré à saint Grégoire par le sénat et le peuple romain, dont les noms pompeux, vaine formule d'une tradition morte, étaient rappelés dans l'inscription suivante, mise sur ce petit monument : *Altare S. Gregorii quod antiquitus B. V. dicebatur, fecit S. P. Q. R. Tabernaculum, seu ciborium B. V. fecit marmoreum S. P. Q. R.;* l'autre autel, dit *des Reliques* (voir planche 309), portait cette inscription : *Jacobus Joanni Capocci et Vinia, uxor ejus, fecerunt fieri hoc opus pro redemptione animarum suarum ; anno Domini* 1256.



Nicolas IV, qui fut pape de 1288 à 1292, refit l'abside et l'agrandit notablement. C'est aussi à la fin du XIII^e^ siècle que furent exécutées, aux frais des cardinaux Jacques et Pierre Colonna, l'un oncle et l'autre neveu : 1° les peintures en mosaïque de la façade extérieure de l'ancien portique : elles ont été conservées dans la loge du portique actuel; 2° celles de l'abside : elles sont figurées, ainsi que les précédentes, dans la planche 312; 3° celles qui sont entre les quatre fenêtres ogivales, et dont l'auteur fut Gaddo Gaddi, le contemporain de Cimabue. Enfin c'est au même cardinal Jacques Colonna qu'est dû le pavé de la grande nef, au milieu duquel il repose.

A l'époque où nous sommes arrivés, la basilique, changeant de forme à l'intérieur, se rapprocha de la disposition des églises mo-

dernes. Le premier changement fut opéré dans le chœur; les cardinaux Colonna le transportèrent de la nef dans le presbytère. Bientôt on vit les chapelles se multiplier à tel point, que la famille seule des Colonna en possédait aux quatre angles de la basilique.

En 1376, Grégoire XI, à son retour d'Avignon, fit bâtir sur la façade principale un clocher qui est aujourd'hui le plus élevé de la ville.

Le cardinal français Guillaume d'Estouteville, archiprêtre de la basilique, mort à Rome en 1483, construisit une chapelle qu'il décora de marbres et de peintures, éleva le ciboire du maître-autel (voir planche 311) et ouvrit deux portes latérales près de la tribune; on lui doit encore la construction de la voûte en avant de l'abside et celle des voûtes des nefs latérales.

Alexandre VI, qui avait aussi été archiprêtre de la basilique et qui occupa le trône pontifical de 1492 à 1503, fit exécuter, dit-on, par Giuliano da Sangallo, le beau soffite de la grande nef, déjà commencé par son oncle Calixte III; on prétend que ce soffite fut doré avec le premier or venu d'Amérique, offert en l'honneur de la Vierge par le roi d'Espagne Ferdinand et par sa femme Isabelle.

Il faut croire que les barbares qui saccagèrent Rome en 1527 ne causèrent pas à la splendide basilique des pertes sensibles; du moins l'histoire n'en a pas signalé. On sait seulement qu'ils dépouillèrent de ses pierres précieuses le cadre d'une image de la Vierge, dont la peinture était attribuée à saint Luc.

Quelques années plus tard, plusieurs chapelles furent construites par des cardinaux archiprêtres et par d'autres personnages illustres. Nous citerons la chapelle Sforza, commencée en 1560 par le cardinal Guido Ascanio, sur les dessins de Michel-Ange, et terminée par le cardinal Alexandre, son frère, sous la direction de Giacomo della Porta.

Vers 1565, le cardinal Frederic Cesi fit construire une chapelle assez considérable par Martino Lunghi le Vieux. Elle appartient aujourd'hui à la famille Massimi.

En 1574, le cardinal Montalto, depuis Sixte V, éleva un tombeau d'une belle et somptueuse apparence au pape Nicolas IV, sur les dessins de Domenico Fontana; ce tombeau fut d'abord placé à gauche et à l'entrée du chœur.

En 1575, Grégoire XIII renouvela l'ancien portique extérieur, élevé par Eugène III, et ouvrit la rue qui conduit à Saint-Jean-de-Latran. Ces deux faits sont attestés par l'inscription qu'on voit encastrée dans le mur de l'atrium de la sacristie :

GREGORIUS XIII. PONT. MAX. EUGENII LABENTEM
PORTICUM DEJECIT, ET MAGNIFICENTIUS RESTITUIT.
VIAM AD LATERANUM APERUIT
ANNO JUBILEI MDLXXV.

Vers la fin du règne de ce pontife et au commencement de celui de Sixte V, des travaux intérieurs furent exécutés; les ambons furent enlevés, mais on laissa subsister l'ancien presbytère, le maître-autel et les deux ciboires.

Vers 1585, le cardinal Montalto, peu de mois avant d'être élevé au pontificat, commença une vaste et magnifique chapelle, sur les plans de Domenico Fontana, pour y recevoir la crèche du Christ, qui, en 642 ou peu après, avait été transportée à Rome et placée dans l'église par le pape Théodore, natif de Jérusalem; cette chapelle est nommée *del Presepe* (de la Crèche), ou bien encore chapelle Sixtine, du nom de son fondateur. Pour lui donner une entrée plus imposante, l'architecte ouvrit une arcade dans la grande nef et sur l'axe de la chapelle, ce qui l'obligea, pour la symétrie, à répéter la même ouverture du côté opposé. Évidemment ce parti fut une faute, et une faute d'autant moins excusable qu'on s'aperçoit que le changement fut surtout exécuté dans un intérêt privé et pour faire valoir une création nouvelle, d'une beauté incontestable sans doute, mais en sacrifiant l'unité et l'harmonie du monument principal à un détail, à un simple accessoire.

En 1587, le pape Sixte V fit élever, par le même Domenico Fontana, l'obélisque qui gisait près du mausolée d'Auguste. Il fut posé dans l'axe de l'église, et derrière l'abside, sur une place que Sixte V avait fait aplanir. La longue et belle rue Felice, qui partant de là se prolonge jusqu'au Pincio, fut ouverte en cette circonstance.

En 1599, le cardinal Pinelli, voulant de son vivant se préparer un tombeau, fit établir sous le maître-autel une chapelle souterraine, qu'il orna avec magnificence. Il fit exécuter à la même époque les peintures à fresque de la voûte du chœur, construite par le cardinal d'Estouteville. Ces fresques représentent les quatre évangélistes, et aux angles quatre saints docteurs : Augustin, Grégoire le Grand, Jérôme et Ambroise. Elles sont de Paris Nogari et de Gio. Battista Ricci. Quant aux peintures adossées au grand arc de Sixte III, elles sont antérieures, et l'œuvre d'artistes dont on ignore le nom.

Ce même cardinal Pinelli fit restaurer les peintures en mosaïque de la grande nef, exécutées au temps de Sixte III ; celles qu'on trouva complétement dégradées furent remplacées par des peintures à fresque imitant la mosaïque.

En 1611, sixième année de son pontificat, Paul V résolut d'élever une chapelle destinée, non-seulement à recevoir la figure de la Vierge, peinture précieuse attribuée à saint Luc, mais encore à lui servir à lui-même de lieu de sépulture. En confiant la direction des travaux à l'habile architecte Flaminio Ponzio, il lui enjoignit de ne songer qu'à la beauté de l'œuvre à exécuter, sans s'inquiéter de la dépense. Deux années suffirent pour achever cette chapelle, remarquable par la richesse des matériaux, la beauté des marbres et l'élégance exquise des ornements. Paul V, après l'avoir consacrée, le 27 janvier 1613, y transporta en procession solennelle l'image miraculeuse de la Vierge, qui, enchâssée dans l'or et ornée de pierres précieuses, fut placée sur l'autel. Les bâtiments dépendant de cette chapelle, qui, d'après les noms du pape, fut appelée *Pauline* et *Borghèse*, comprennent la sacristie et les logements, soit du sacristain, soit des

ministres attachés à la garde ou au service du lieu. Paul V assigna un revenu annuel pour l'entretien et pour le service de la chapelle, afin d'y maintenir le collége des prêtres bénéficiers devant chaque jour y officier, ou un certain nombre de musiciens qui, le mardi, étaient tenus d'y chanter les litanies.

Le même pape ne borna pas là ses travaux : il chargea Flaminio Ponzio de lui produire un plan pour la façade postérieure de l'église et comprenant l'abside (voyez le bas de la planche 304). Une partie des constructions, celles qui enveloppent la chapelle Pauline, furent exécutées ; mais elles s'arrêtèrent à la porte de la façade postérieure qui donne entrée à l'un des bas côtés de l'église. Sur un autre point, il fit construire par le même architecte, à la suite du portique de la façade principale de l'église, un grand corps de bâtiment comprenant la sacristie avec toutes ses dépendances et le chœur d'hiver. Un bâtiment semblable, destiné à contenir des logements pour les chanoines, fut projeté pour l'autre côté, mais ne fut pas exécuté. Enfin Paul V, en 1614, fit élever sur un piédestal, par Carlo Maderno (1), une colonne prise dans les ruines de la basilique de Constantin. Cette colonne, dont nous parlerons plus bas, forme un bel ornement pour la place qui précède l'église.

Des travaux aussi considérables méritaient de la reconnaissance : aussi le chapitre de Sainte-Marie-Majeure éleva-t-il à Paul V une statue de bronze, qui le représente donnant la bénédiction au peuple; elle se voit aujourd'hui dans le vestibule attenant au baptistère.

En 1671, Clément X fit ériger à Clément IX un tombeau d'une

(1) On doit s'étonner que Flaminio Ponzio, qui avait dirigé avec tant de succès les travaux entrepris à la basilique par Paul V, n'ait pas été chargé de l'érection de cette colonne. En 1613, on le voit achever la belle chapelle Borghèse, et en 1614 il cesse de paraître. Dès lors il est à peu près certain qu'il mourut en 1613. On sait, du reste, que cet éminent architecte vécut quarante-cinq ans, ce qui fixe la date de sa naissance à 1568, date jusqu'ici restée incertaine.

disposition entièrement semblable à celui que Domenico Fontana avait exécuté pour Nicolas IV; il fut placé dans le chœur, en face de celui-ci. Carlo Rainaldi en fut l'architecte.

Vers 1672, le même Clément X fit poursuivre la façade postérieure, laissée inachevée par Flaminio Ponzio. Carlo Rainaldi, chargé de ce travail, se conforma à l'ordonnance suivie par le premier architecte; mais il changea complétement le motif de cette façade.

Vers 1740, le cardinal Francesco Negroni commença sur la façade principale, tournée vers la rue de Saint-Jean-de-Latran, ouverte par Grégoire XIII, un bâtiment destiné à l'usage du cardinal archiprêtre et du chapitre, et qui devait répéter celui de la sacristie; mais il le laissa inachevé.

En 1743, Benoît XIV entreprit une restauration complète de la basilique. Il abaissa le presbytère, agrandit et renouvela l'autel de la confession, au-dessus duquel il plaça un riche baldaquin; il fit installer des orgues et établir des stalles pour les chanoines. Dans les nefs, il découvrit et répara l'ancien et beau pavé, qu'on avait recouvert d'un pavé grossier. Il renouvela les bases et les chapiteaux des colonnes, qui furent posées sur un socle; des pilastres de marbre furent ajoutés sur le mur des bas côtés, afin de répéter l'ordonnance des colonnes, et les voûtes au-dessus furent ornées de stucs dorés. Il refit la toiture de la grande nef et toutes les peintures; les stucs et les dorures en furent réparés ou renouvelés. Enfin les deux tombeaux de Nicolas IV et de Clément IX, ouvrages déjà mentionnés de Domenico Fontana et de Carlo Rainaldi, furent ajustés symétriquement en face l'un de l'autre, à l'entrée de la grande nef, ce qui produisit un très-bel effet (voyez la planche 306). A l'extérieur, le portique de la façade principale, bâti par Eugène III, fut démoli et remplacé par une nouvelle façade en travertin, où les colonnes du portique précédent furent utilisées. Une loge commodément disposée pour la bénédiction papale fut construite au premier étage, et l'intéressante

mosaïque due au cardinal Pierre Colonna fut conservée au fond de cette loge. Enfin Benoît XIV compléta la façade principale, en achevant le bâtiment en aile à gauche, commencé par le cardinal Francesco Negroni. Tous ces travaux furent très-habilement dirigés par l'architecte Ferdinando Fuga (1).

Les pontifes qui ont succédé à Benoît XIV n'ont fait à la basilique Sainte-Marie-Majeure aucune innovation importante. Ils se sont bornés à quelques restaurations partielles ou à lui offrir quelques riches présents.

En 1825, Léon XII transforma en baptistère une chapelle consacrée à l'Assomption, et qui servait aux chanoines de chœur d'hiver. Il la fit décorer de marbres, de stucs et de dorures, et fermer par des grilles élégantes et des balustrades. Un beau bassin de porphyre, provenant du musée du Vatican, fut par ses ordres destiné à servir de fonts baptismaux et placé au centre de la chapelle. Ces nouvelles dispositions furent exécutées sur les dessins de l'architecte Giuseppe Valadier.

Depuis lors l'église n'a subi aucuns changements; on peut ajouter seulement que tout y est maintenu dans un bel état de conservation.

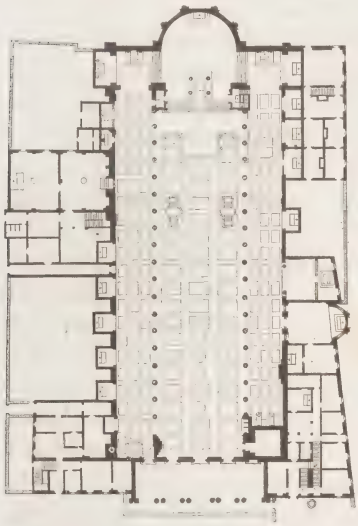
(1) Deux inscriptions, placées, l'une sur la porte principale du milieu, et l'autre sur la cinquième et dernière, qui se trouvent l'une et l'autre sous le portique, relatent avec détail tous ces travaux du pontife. Voici le texte de ces deux inscriptions :

BENEDICTUS XIV. PONT. MAX.
LIBERIANI TEMPLI FRONTEM ET PORTICUM
IN HANC AMPLITUDINEM
EXCITAVIT
ANNO MDCCXLIII.
PONTIFICATUS SUI III.

BENEDICTO XIV. PONT. MAX.
QUOD LIBERALITATE OPTIMI PRINCIPIS
LIBERIANAE BASILICAE FRONTEM
A FUNDAMENTIS ERExERIT
IMPOSITIS SIGNIS ORNAVERIT
LABENTEM PORTICUM RESTITUERIT
COMMUNES CANONICORUM AEDES
A SOLO EXTRUXERIT
EXTERIORES GRADUS
AD AVERSAM ABSIDIS PARTEM REPARAVERIT
TECTUM VETUSTATE CORRUPTUM REFECERIT
CAPITULUM ET CANONICI MUNIFICENTISS. PONT.
P. P.

Plan général de la basilique.

Pour qu'on puisse se rendre compte des changements et des travaux exécutés successivement dans la basilique, et dont nous venons de tracer l'histoire, il est à propos de produire ici le plan du monument, lorsqu'il conservait encore une partie des dispositions que les restaurations modernes ont fait disparaître. Sur ce plan on reconnaît que les colonnes qui séparent les nefs sont toutes régulièrement espacées; que l'abside primitive existe, ainsi que l'autel de la confession; enfin les deux ciboires et les deux pupitres, ou ambons, se voient en avant du chœur. Les deux portes de chaque côté de l'abside ne sont pas encore ouvertes à l'extrémité des bas côtés, et les deux splendides chapelles de Sixte V et de Paul V ne sont pas élevées; mais une foule de chapelles garnissent le pourtour de l'église; enfin l'on distingue parfaitement ici le portique d'Eugène III avec ses colonnes accouplées.



Examinons maintenant, au point de vue de l'art, le plan actuel de la basilique (voir la planche 304), et entrons dans quelques détails. Ce plan ne présente aucun caractère d'originalité; on y retrouve encore les principaux traits de la basilique primitive; il consiste principalement en deux longues files de colonnes, aboutissant à un mur cintré, et séparant en parties symétriques une vaste enceinte couverte. Cette disposition, qui semble conçue sans efforts, n'a pas

cessé d'être répétée, parce qu'elle est d'une éternelle beauté et d'un merveilleux effet, comme on en peut juger d'après la vue de l'intérieur (planche 306). Ce qu'il y a de plus important et de plus remarquable dans les autres combinaisons, ce sont les deux grandes chapelles de Paul V et de Sixte V : situées de chaque côté des nefs, en pendant l'une de l'autre, et formant comme les bras de la croix, elles se rattachent assez bien à l'ensemble. Quant aux autres chapelles et aux divers bâtiments venant à leur suite, leurs formes bizarres et décousues ne révèlent que trop la plus complète imprévoyance et l'absence d'un plan général arrêté dès l'origine.

Le vestibule *a*, qui remplace le portique d'Eugène III, est peu étendu; mais la disposition et la proportion en sont louables. En face et au fond se présentent cinq portes, dont les trois du centre donnent entrée à la grande nef. La petite porte murée, la première à gauche, est la *porte sainte*, qu'on ouvre seulement au temps de jubilé; celle de droite conduit au clocher. Dans la grande niche située à l'extrémité du vestibule, vers la droite, est placée la statue de bronze de Philippe IV, roi d'Espagne, qui fit de riches présents à la basilique. A l'autre extrémité du vestibule, et en face de cette statue, est l'entrée du grand escalier *b*, qui conduit à la loge de la bénédiction papale. Ce vestibule et l'escalier sont l'œuvre de Ferdinando Fuga.

En entrant dans la grande nef, on voit, à droite, adossé au mur du clocher, le tombeau de Clément IX, et en face, du côté gauche, celui de Nicolas IV; au fond, le grand autel de la confession *i*; sur la droite, vers l'entrée, on rencontre les bâtiments élevés par Flaminio Ponzio : d'abord l'ancien chœur d'été des chanoines, transformé en baptistère *d* par Giuseppe Valadier; puis la sacristie *e* et ses dépendances *e'*, meublées d'armoires fort belles et où la voûte est enrichie de fresques estimées. Au-dessus ont été distribués des logements pour les chanoines. Au delà du baptistère, le petit vestibule *f* contient la statue en bronze de Paul V, déjà mentionnée; plus loin

sont la grande et belle chapelle de Sixte V *h*, et la petite sacristie attenante *h'*, que construisit Domenico Fontana. En face, et de l'autre côté de l'église, la magnifique chapelle de Paul V *l* et ses dépendances *l'*, dues à l'habileté de Flaminio Ponzio.

La chapelle voisine *m*, qui sert aujourd'hui de chœur aux chanoines, est la chapelle Sforza. Elle fut commencée, sur les dessins de Michel-Ange, par le cardinal Guido Ascanio Sforza, qui mourut, ainsi que Michel-Ange, en 1564. Le cardinal Alessandro Sforza fit ensuite achever cette chapelle, sous la direction de Giacomo della Porta. Les tombeaux des deux frères Guido Ascanio et Alessandro Sforza se voient, en face l'un de l'autre, dans les deux parties cintrées de cette chapelle. La forme de celle-ci est bizarre, et l'ordonnance corinthienne de mauvais goût.

Enfin la dernière chapelle à citer de ce côté est la chapelle Cesi *n*; elle appartient aujourd'hui aux Massimi, marquis et ducs de Rignano. La forme en est oblongue et régulière et l'ordonnance corinthienne; une lanterne située à la voûte et trois croisées servent à l'éclairer. Sur les parois latérales sont placés deux tombeaux, ornés de colonnes corinthiennes; celui de droite fut élevé au cardinal Frederic Cesi, en 1565, et l'autre au cardinal Paul Cesi, mort en 1537. Les statues sont de bronze et de la main de Guglielmo della Porta.

Le pavé de la grande nef fut exécuté en mosaïque à la fin du XII^e^ siècle; le dessin en est varié et riche. Le pavé des petites nefs est composé de dalles de marbre et date de 1743, époque de la dernière restauration.

Flaminio Ponzio, qui exécuta dans la basilique des travaux si importants, avait projeté pour la façade postérieure deux portiques assez bien ajustés, aboutissant aux deux nefs latérales, et devant servir d'abri à ceux qui entraient ou sortaient de l'église. Il ne changeait en rien la disposition du chœur. Un beau perron rectangulaire précédait la façade. Une partie seulement de ce plan a été exécutée, comme on peut le voir au bas de la présente planche 304, où est

représenté ce projet de Flaminio Ponzio, qui mérite d'attirer l'attention.

Lorenzo Bernini fit également un projet pour l'achèvement de cette même façade postérieure. Peut-être le fit-il en concurrence avec Carlo Rainaldi? Le plan de ce dernier fut sans doute préféré comme le moins dispendieux. Celui de Bernini était mieux étudié, mieux entendu et d'un plus bel effet; mais il avait le tort, en agrandissant l'abside, d'entraîner la destruction des antiques mosaïques de la tribune, qu'il aurait dû respecter. On pourra comparer les deux projets réunis sur la même planche, celui de Rainaldi à gauche, et à droite celui de Bernini.

PLANCHE 305.

Basilique de S. M. Maggiore. Vues de la façade principale et de la façade postérieure.

L. 18. La façade principale de l'église n'a en elle-même aucune valeur architecturale; mais elle est d'un aspect assez pittoresque, et elle le doit aux monuments qui composent avec elle un pompeux ensemble. Fuga, qui a construit le portique et terminé le pavillon de gauche, a visé à l'effet en multipliant les ressauts et les frontons; malgré tous ses efforts, son but n'a pas été atteint, et son œuvre ne mérite même pas une critique détaillée, tant elle est dépourvue d'intérêt. L'artiste cependant, comme il l'a prouvé à l'intérieur de l'église et dans la disposition de plusieurs plans d'édifices, possédait un talent véritable; il s'est égaré en cette circonstance. Son portique à deux étages remplace celui d'Eugène III, composé d'un seul étage et formé de huit colonnes accouplées, quatre de granit rouge et quatre de granit gris, qu'il a su utiliser dans sa construction. Au-dessus de l'ancien portique était placée la mosaïque du cardinal Pierre Colonna, que Fuga a eu le bon esprit de conserver au fond de la loge de la bénédiction.

La gravure placée ci-dessous sera examinée avec intérêt. Elle donne, d'après Israël Silvestre (né en 1621 et mort en 1691), l'aspect du portique d'Eugène III et de l'ajustement de la mosaïque placée au-dessus, tel qu'il existait avant les changements opérés par Fuga sous Benoît XIV.

Le pavillon de droite, contenant la sacristie et des logements à l'usage des desservants de l'église, et qui fut construit par Flaminio Ponzio, n'offre rien de remarquable dans son architecture. La masse en est lourde et ne s'harmonisait pas, quant aux détails, avec le vieux portique d'Eugène III. Cependant il faut reconnaître que Ponzio, dont l'intention était de conserver le vieux portique, était parvenu à le faire valoir, à l'accuser davantage, en lui opposant deux avant-

corps qui l'encadraient et donnaient du mouvement et du pittoresque à cette façade. Fuga, au contraire, a été mal inspiré quand il a supprimé l'ancienne façade pour en substituer une nouvelle, malheureusement en saillie sur les pavillons de Ponzio, dont il achevait celui de gauche; en effet, non-seulement le nouveau portique est entaché de détails de mauvais goût et de ressauts multipliés; mais, ce qui est plus regrettable : sa liaison avec les bâtiments voisins est mal combinée, et de telle sorte qu'aujourd'hui la partie du milieu est beaucoup moins accusée que dans le projet antérieur. Cette restauration vicieuse reçut cependant les applaudissements des contemporains. Cela ne peut servir à excuser l'erreur de l'architecte. Fuga, en effet, nous le répétons, était un artiste de valeur; mais il partagea, peut-être par faiblesse, l'aveuglement de son siècle, dont le goût était égaré, et ne trouva en lui ni une foi assez robuste, ni des principes assez arrêtés pour résister à l'entraînement de la mode.

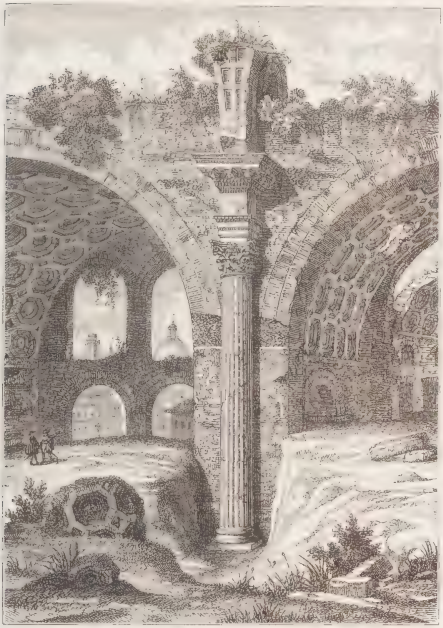
La façade tout entière, à l'exception des huit colonnes en granit, est construite en travertin.

Nous avons déjà dit que le clocher, ou tour carrée, qu'on distingue sur la même vue (planche 305) et qui domine tous les bâtiments, date de l'année 1376 et fut élevé par Grégoire XI, à son retour d'Avignon. On peut remarquer que le système ogival apparaît d'une manière tranchée dans les fenêtres du bas du clocher; il est associé au système du plein-cintre, qui se reproduit dans les fenêtres supérieures.

Quant aux deux coupoles, qu'on aperçoit sur un plan plus éloigné, elles appartiennent aux chapelles de Sixte V et de Paul V.

Enfin la colonne isolée et cannelée, de marbre grec, qu'on voit en avant de l'édifice, fut extraite des ruines du monument antique désigné sous le nom de temple de la Paix ou sous celui de basilique de Constantin; elle y soutenait la grande voûte, et elle était seule restée debout, comme on peut le voir dans une ancienne gravure, assez

rare, dont cette page contient une reproduction dans des proportions réduites.



Carlo Maderno fut chargé par Paul V, en 1614, d'élever cette colonne sur la place S. M. Maggiore. Il l'établit sur un piédestal, avec base, chapiteau et un entablement qu'il couronna d'une statue de la Vierge, exécutée en bronze par le sculpteur français Guillaume Bertolet. Enfin une fontaine, se rattachant au socle du piédestal, fut placée en avant de celui-ci. La colonne, compris la base et le chapiteau, a 58 pieds 1/2 (19^{m},003) de hauteur, et le monument entier, y compris la statue, 130 pieds (42^{m},229).

La façade postérieure, qu'on voit au bas de la même page, est bâtie sur le sommet du mont Esquilin et se trouve dans une situation très-favorable; non-seulement elle est parfaitement isolée, mais elle est précédée d'une place en pente et placée à l'extrémité d'une très-longue rue, la *via Felice*. Elle est tout entière exécutée en travertin. Son architecture n'a, il est vrai, rien de remarquable; mais les lignes ont beaucoup de mouvement, et la proportion de l'ordre et de l'attique sont dignes d'éloges. Les deux coupoles, appartenant aux chapelles de Sixte V et de Paul V, qui s'apercevaient déjà dans la vue

de la façade principale, prennent ici toute leur importance; le clocher, au contraire, paraît abaissé par l'effet de la perspective et de son éloignement. Toute la partie de la façade, située à droite, qui correspond à la coupole de Paul V, fut bâtie en 1611 par Flaminio Ponzio; tandis que la partie centrale qui enveloppe l'abside et toute la partie de gauche ont été construites, en 1673, par Carlo Rainaldi, au temps de Clément X. Des signes particuliers, empruntés aux armes des deux papes, et qui se remarquent dans les chapiteaux, servent à distinguer l'œuvre de chaque architecte. Ainsi, à droite est l'aigle, exprimant le règne de Paul V, et à gauche l'étoile, indiquant celui de Clément X.

L'obélisque, qu'on voit à mi-côte dans l'axe de cette façade, et qui fut érigé en 1588 par Sixte V, ajoute à l'effet et au pittoresque de l'ensemble. Cet obélisque, sans hiéroglyphes et brisé en plusieurs morceaux, avait, dit-on, appartenu au mausolée d'Auguste et gisait à terre dans la rue di Ripetta. Domenico Fontana, chargé de la direction des travaux, le restaura, remplaça la pointe qui manquait par un couronnement de bronze représentant les emblèmes des collines de Rome, surmontés d'une étoile et d'une croix, et posa cette aiguille ainsi restaurée sur un piédestal, après avoir fait aplanir le sol, auparavant inégal. La hauteur de l'obélisque, y compris le piédestal, est de 63 pieds (20^{m},465).

PLANCHE 306.

Basilique de S. M. Maggiore. Vue générale de l'intérieur, prise de l'extrémité de la grande nef, à gauche, près de l'autel.

Lorsqu'on pénètre à l'intérieur de cette basilique célèbre, on éprouve une vive impression en voyant la vaste étendue de son enceinte, l'éclat des marbres et des dorures, et la richesse des matériaux. Toutefois cette impression de magnificence serait fugitive, si

l'on ne trouvait, alliées à cette richesse, des conditions de beauté bien plus essentielles dans un ouvrage d'art.

L'effet monumental et grandiose de cet intérieur tient à la riche et belle harmonie qui règne dans les principaux éléments de son architecture; dans cette longue file de colonnes qui, exposées à la vive lumière de la grande nef, se détachent sur les demi-teintes des petites nefs; dans cette suite de pilastres d'une proportion si heureuse au premier étage, et dont la forme contraste si bien avec les colonnes du rez-de-chaussée; dans le magnifique soffite qui complète l'ensemble. Partout il y a lieu d'admirer la justesse des mesures dans les ordres comme dans les divisions du plafond, et l'adresse avec laquelle sont faites les répartitions. Il faut encore mentionner, au fond de l'église, le baldaquin du maître-autel, recommandable pour sa masse et par sa disposition. Les quatre croisées du fond répandent dans l'abside un jour assez éclatant, qui fait ressortir avec netteté et vigueur le dessin de cet autel isolé.

Les deux tombeaux réguliers et d'un noble aspect, placés à l'entrée de l'église, jettent sans doute de la magnificence sur le point qu'ils occupent; mais ils usurpent la place d'un entre-colonnement de chaque côté de la nef. Primitivement ils étaient en face l'un de l'autre, à l'entrée du chœur; bien que cette situation fût plus favorable sous le rapport de l'ajustement, on les aura vraisemblablement déplacés, parce qu'ils gênaient pour l'arrangement des stalles.

Si les deux grandes arcades ouvertes de chaque côté dans la nef, vers l'extrémité de la colonnade, accusent bien l'entrée des deux chapelles de Sixte V et de Paul V, elles sont toutefois regrettables, parce qu'elles discontinuent la symétrie des entre-colonnements égaux, et surtout parce qu'en interrompant l'entablement elles détruisent l'unité.

Les belles colonnes de la grande nef proviennent de l'ancien temple de Junon Lucine, qui existait près de là; trente-huit sont en marbre blanc, et quatre en granit gris. Celles-ci sont placées

au-dessous des deux arcs latéraux de la grande nef, dont nous venons de parler.

Une partie des moulures de l'architrave et de la corniche de l'ordre du rez-de-chaussée sont dorées. La frise est exécutée en mosaïque et présente des couleurs variées. Quant aux pilastres qui, dans les nefs latérales, correspondent aux colonnes ioniques, ils sont de marbre blanc. Quelques moulures des chapiteaux, de l'architrave et des voûtes sont dorées.

Les pilastres corinthiens du second ordre sont formés de stuc; leurs bases, cannelures et chapiteaux sont dorés, ainsi que plusieurs moulures de l'architrave et les ornements de la frise.

Au premier étage les trumeaux sont décorés de peintures à fresque, représentant les principaux faits du Nouveau-Testament. Au-dessous de ces fresques et de l'appui des croisées sont disposées les mosaïques de Sixte III, où sont reproduites plusieurs histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament. La plupart des moulures des divers tableaux et des bandeaux qui les séparent sont dorées.

Le beau et riche soffite qui couvre la grande nef est exécuté en bois; les moulures et les ornements en sont dorés, mais le fond du caisson est en grisaille; avant la restauration de Benoît XIV ce fond était azur.

L'autel principal a été renouvelé par Ferdinando Fuga. L'architecte y a fait un heureux emploi des quatre colonnes de porphyre de l'ancien autel du cardinal de Rouen, Guillaume d'Estouteville (voir ci-dessus, page 609). Nous pensons qu'il eût fait preuve d'un meilleur esprit en se bornant à restaurer cet objet d'art ayant la consécration du temps. La base des colonnes, leurs chapiteaux et les palmes en spirale qui enroulent le fût du nouvel autel sont de bronze doré. Les piédestaux sont en marbre blanc, et des tables de vert antique y sont incrustées. Les moulures des encadrements et les armes pontificales sont en bronze doré; il en est de même des moulures et des ornements de l'entablement, qui est en vert anti-

que. La partie située sous la corniche et formant la pente du baldaquin est exécutée en bronze doré; elle est ornée de têtes de chérubins encadrées entre des palmes pendantes, que séparent des glands. Au-dessus de l'entablement et des quatre colonnes sont placées quatre statues d'anges en marbre blanc, dont les draperies sont en bronze doré. Enfin le couronnement donné à cet ensemble se compose de l'ajustement d'une tiare et de deux clefs en croix, que surmontent deux figures ailées supportant une couronne royale, du milieu de laquelle s'élèvent deux palmes et une croix. Toute cette partie supérieure du baldaquin, ainsi que la voûte qui la supporte, est exécutée en bois doré.

La table ou soubassement de l'autel est formé d'une urne d'un porphyre très-rare, soutenue par des consoles avec griffes de lion en bronze doré. Le socle est en marbre blanc et noir antique, ainsi que la tablette supérieure, qui est supportée dans les angles par quatre petites statues d'anges en bronze doré. On monte à l'autel au moyen de trois marches en jaune de Sienne. La balustrade qui ferme le chœur est composée de marbres rares; au milieu est une sorte de petite confession où reposent les reliques de l'apôtre saint Matthias. Le pavé de la grande nef est exécuté en *opus vermiculatum* ou mosaïques de pierres de couleur, et date du XII^e^ siècle. Dans les petites nefs le pavé est en dalles de marbre blanc, avec encadrements en marbre gris nommé *bardiglio*.

Il nous reste encore à examiner les deux tombeaux placés à l'entrée de la basilique, et dont nous avons déjà parlé, ci-dessus (pages 610, 611 et 613).

A gauche est le tombeau de Nicolas IV; il fut érigé par le cardinal Montalto, depuis pape sous le nom de Sixte V; Domenico Fontana en fournit le dessin. Ce monument se recommande par la bonne proportion de sa masse et par l'heureuse distribution de ses parties. Dans la niche du milieu le pape, revêtu de ses habits pontificaux, est représenté assis. Les statues de la Justice et de la Vérité,

avec leurs attributs, sont placées dans les niches latérales. Sur le socle de la statue du pape est gravée cette inscription :

NICOLAO IV ASCULANO PICENO
PONT. MAX. CUM IN NEGLECTU DIU
SEPULCRO FERE LATUISSET
F. FELIX PERETTUS CARDINALIS DE MONTE ALTO
IN ORDINEM ET PATRIAM PIETATE POSUIT
MDLXXIV.

Au-dessous de cette première inscription, une seconde relate les actions et les vertus du pontife défunt. Elle est ainsi conçue :

NICOLAVS. IV. ORDINEM MINOR. PROFESSUS. PHILOSOPHUS. ET THEOLOGUS EGREGIUS CONSTANTINOPOLIM A GREGORIO X MISSUS GRAECOS AD R. E. COMMUNIONEM. TARTAROS AD FIDEM REDUXIT. POST S. BONAVENTURAM, GENERALIS SANCTITATE ET DOCTRINA ORD. PROPAGAVIT. NICOLAI III, NVNCIVS INTER FRANCORVM ET CASTELLAE REGES PACEM CONCILIAVIT. SANCTAE POTENTIANAE CARDINALIS LEGATVS HONORII IV. IN GALLIAM SENATORIAM P. R. DIGNITATEM SEDI APOSTOLICAE RESTITVIT. FACTVS PONTIFEX. REMP. SVBLATIS DISCORDIIS COMPOSVIT. CHRISTIANOS PRINCIPES SACRO FOEDERE IVNXIT. PTOLEMAIDEM COPIIS ADIVVIT FLAMINIAM IN PONTIFICIS ITERVM DITIONEM REDEGIT. PVBLICVM IN MONTE PESSVLANO GYMNASIVM INSTITVIT. PROBOS ET ERVDITOS IN COGNATORVM LOCO TANTVM HABVIT. LATERANEN. ET HANC BASILICAM, STRVCTVRIS ET OPIBVS AVXIT. TANDEM IVSTITIA ET RELIGIONE ORBEM TERRAE MODERATVS MAGNA SANCTITATIS OPINIONE OBIIT PRID. NON. APRILIS MCCLXXXXII. PONTIFICATVS SVI ANNO V.

Le tombeau, placé en face du précédent, en est une répétition, quant à la masse et aux lignes d'architecture. Il fut élevé à la mémoire de Clément IX par le pape Clément X, et sur le dessin de Carlo Rainaldi. On doit savoir gré à cet architecte d'avoir eu la sagesse de répéter l'ensemble du monument dont il était appelé à

faire le pendant, et d'avoir simplifié et amélioré plusieurs détails. Ici la statue du pape est encore assise et dans l'attitude de donner la bénédiction. Les deux statues des niches latérales sont celles de la Charité et de la Religion. L'inscription qui se voit sur le soubassement témoigne que le monument fut élevé, en 1671, par le pape Clément X :

CLEMENTIS IX AETERNAE MEMORIAE. PONTIFICIS
MAGNI. CINERES
NE. ABSQUE. ULLO. SEPULCRALI. HONORE. SICUT. IPSE. IUSSERAT
HUMI. LATERENT
CLEMENS. X. PONT. MAX. BENEFACTORI SUO. ET OB. SPECTATUM. FIDEI. ZELUM
OB. EGREGIAM. ERGA. OMNES. BENEFICENTIAM. ET. CHARITATEM
DE. RE. CHRISTIANA. OPTIME. MERITO. GRATI. ANIMI. MONUMENTUM
POSUIT
ANNO. DOMINI. MDCLXXI.

Après la description que nous venons de donner de l'ensemble de l'intérieur de la basilique, on se fait sans doute une idée assez juste des effets brillants de son architecture. Ces effets du reste tiennent à la disposition même de l'édifice. Pour en faire ressortir les avantages, nous ne pouvons mieux faire que de citer le passage suivant de M. Quatremère de Quincy :

« La forme ou la disposition des *basiliques* était une des plus « avantageuses qu'on pût imaginer pour de grandes salles, et leur « construction réunissait le double mérite de la solidité et de l'éco- « nomie. La solidité est prouvée par la durée des édifices chrétiens « qui empruntèrent cette forme, et qui existent depuis environ qua- « torze siècles. L'économie dans ces bâtiments résultait de la légèreté « des points d'appui et de celle de la couverture, qui n'était que de « charpente. Dans la plupart des basiliques antiques, les murs et « points d'appui n'occupent que la dixième partie de l'espace total ; « tandis que, dans les monuments voûtés et bâtis en arcades, tels

« que certaines églises modernes, les murs et points d'appui sont « entre le quart et le cinquième, c'est-à-dire plus du double de la « superficie. En outre ils exigent des matériaux et des genres de « constructions extraordinaires qui en quadruplent la dépense. »

PLANCHE 307.

S. M. Maggiore; coupe transversale sur la basilique et sur les principales chapelles.

I. 48. Cette coupe est destinée à bien faire apprécier les proportions réelles et relatives de la grande et des petites nefs; celles des ordres et de leurs détails; le plafond et les diverses charpentes; et enfin la disposition des deux principales chapelles : à droite celle de Sixte V, à gauche celle de Paul V.

Le plan figuré au-dessous est accompagné de mesures; il servira à donner une intelligence plus précise des formes de chaque objet.

Chapelle de Sixte V (Sistina).

Le cardinal Montalto, qui avait une grande vénération pour la crèche du Christ, conservée dans une ancienne chapelle de S. M. Maggiore, résolut de lui en élever une nouvelle, à ses frais, au nord de la basilique. Les constructions furent commencées au mois d'octobre 1584, sous la direction de l'architecte Domenico Fontana, et les travaux furent poussés avec une activité telle, que trois mois après la fondation, le 14 janvier 1585, époque à laquelle le cardinal fut élu pape, les caveaux étaient exécutés, et une partie des murs d'enceinte s'élevaient déjà au-dessus du sol. Le nouveau pontife ne permit pas qu'on fît le moindre changement aux dispositions arrêtées, si ce n'est qu'il fit remplacer les stucs par des marbres précieux, découpés d'après des dessins variés.

La forme de la chapelle est celle d'une croix grecque, et son

ordonnance est corinthienne. Au-dessus de l'entablement de l'ordre naissent quatre grands arcs avec pendentifs; ils sont couronnés d'un second entablement, sur lequel pose un tambour, éclairé par huit croisées et orné d'un second ordre de pilastres corinthiens. Ce tambour supporte une coupole qui se termine par une lanterne.

La forme élégante de cette chapelle, la beauté des proportions, la richesse des marbres et l'éclat des peintures font une si vive impression qu'on remarque à peine quelques détails incorrects : l'abus des ressauts, la surcharge des ornements, les lourds frontons des fenêtres du tambour appliqués sur une surface courbe, etc.

Toute la décoration de l'extérieur, c'est-à-dire les pilastres, les moulures, les balustres et les ornements, sont en travertin, ainsi que la lanterne tout entière; mais le fond des murs et la voûte de la coupole sont en briques. Cette voûte est couverte en plomb.

C'est à l'intérieur qu'est déployée toute la richesse du luxe décoratif dans l'emploi des marbres de toutes couleurs, de l'albâtre, des brèches diverses, du jaspe, formant des dessins incrustés dans la face des pilastres et figurant les emblèmes de la Passion ou les armes de Sixte V. Les chapiteaux de ces pilastres sont en travertin et dorés; l'entablement, également en travertin, est recouvert de stucs dorés. Les arcs intérieurs des voûtes sont ornés, soit de stucs dorés, soit de peintures.

Au fond de la tribune ou abside, faisant face à l'entrée, est placé le siége destiné au souverain pontife quand il célèbre la messe ou qu'il y assiste. Derrière ce siége la paroi du mur est revêtue de marbres divers.

Dans les deux tribunes latérales, et adossés au mur, sont deux tombeaux splendides : à droite celui de Sixte V, fondateur de la chapelle; à gauche, et en face, celui de saint Pie V. Ces tombeaux ne diffèrent l'un de l'autre que par les statues et les bas-reliefs. La statue de Sixte V le représente à genoux et en prière; dans celle de Pie V, ce pontife est assis et donne la bénédiction. Les bas-reliefs

expriment les faits principaux du règne de ces deux papes. On trouvera plus bas, page 637, quelques détails relatifs aux matériaux employés dans ces monuments.

Les peintures à fresque répandues sur différents points du monument sont de la main de peintres habiles. Celles qui sont placées de chaque côté des fenêtres et à la naissance des quatre grands arcs, ou qui sont comprises dans les quatre pendentifs, expriment la généalogie du Christ. Dans les huit compartiments de la coupole sont représentés des chœurs d'anges en adoration devant l'Éternel, dont l'image se voit, au milieu d'un ciel éclatant, sur la petite voûte de la lanterne.

Il reste à parler de la chapelle souterraine, dite *del Presepe,* ou de la Crèche, et qui est située au centre de la belle chapelle de Sixte V. (On en voit la coupe longitudinale dans la présente planche 307, et dans la planche suivante 308, le plan, la coupe transversale et la face de l'autel placé au-dessus.) La position primitive de l'ancienne chapelle de la Crèche était distante de 70 palmes de celle qu'elle occupe aujourd'hui. Sixte V ne permit pas qu'elle fût démolie; il exigea qu'elle fût transportée tout entière et d'une seule pièce. Cette translation offrait des difficultés de plusieurs sortes. Cette chapelle était composée de matériaux de petite dimension, c'est-à-dire d'un nombre considérable de morceaux; les murs étaient fort anciens et détériorés; il s'y trouvait des voûtes et des vides nombreux; enfin il fallait changer l'orientation et asseoir la construction sur un sol plus bas. Fontana, qui, pour l'érection de l'obélisque de Saint-Pierre, venait de donner une preuve éclatante de son habileté à faire mouvoir de lourdes masses, ne désespéra pas de triompher des difficultés d'un autre genre qui se présentaient ici. Il commença, à l'aide de contre-fiches, par contre-buter les voûtes et les baies, pour les maintenir et pour empêcher l'écartement. Il construisit ensuite un châssis en charpente qui enveloppa toute la chapelle; puis, à l'aide de trois cabestans, il fit avancer ce lourd fardeau jusqu'au lieu qu'il devait

occuper. Il restait encore à le faire descendre pour le poser sur un sol inférieur. Il imagina à cet effet de disposer, à égale distance et parallèlement entre elles, deux fortes tresses de cordages traversant la chapelle au-dessus de la corniche des pendentifs. Pour les fixer avec plus de solidité il les fit passer au travers d'ouvertures pratiquées dans les murs; puis, pour empêcher leur écartement, il les relia entre elles par deux autres cordages placés de manière à former un carré suspendu dans les airs et ayant le même centre que la chapelle. Aux deux premiers côtés du carré il fixa six moufles, correspondant à six autres agrafes du châssis en charpente. C'est ainsi que la petite chapelle du *Presepe* fut suspendue au-dessus du lieu préparé pour la recevoir, et qu'on pût la faire descendre verticalement et l'asseoir avec précision sur le sol (1).

Cette opération heureusement terminée, Fontana dut ensuite songer à orner cette petite chapelle, de façon qu'elle fût en harmonie avec la richesse qui l'environnait de toutes parts. Après avoir établi un escalier à double rampe pour descendre à la chapelle souterraine (voir le plan de la planche 308), il placa au-dessus de celle-ci un autel enrichi d'incrustations de marbres colorés et rares. Au-dessus de cet autel s'élève un tabernacle (voir planche 308) en métal doré, supporté par quatre grandes figures d'anges en bronze, qui d'une main soutiennent le tabernacle, et de l'autre portent une corne d'abondance servant de candélabre. Ce tabernacle a la forme d'un temple, décoré d'un premier ordre ionique et surmonté d'une coupole. Les piédestaux de la balustrade sont couronnés de statuettes de bronze figurant les douze apôtres, auxquels on a ajouté quatre anges comme complément. Le tambour de la petite coupole est de forme octogone, et seize colonnes en spirale, et portant de petites figures d'anges, sont accouplées aux angles;

(1) Voyez les gravures et les détails de l'opération, pages 51 et 53 de l'ouvrage de Dom. Fontana.

entre ces colonnes sont ajustés des bas-reliefs. Ce petit monument, du reste, est peu remarquable pour la conception ou pour le style.

Chapelle de Paul V (Borghesiana).

A l'imitation de Sixte V, qui avait consacré une chapelle au berceau du Christ, Paul V voulut aussi consacrer une chapelle à un autre objet vénéré, à l'image de la Vierge, qui passe pour avoir été peinte par saint Luc. Il se proposait également de s'y ménager de son vivant une magnifique sépulture. Nous avons donné ci-dessus (page 611) des détails sur la construction de cette chapelle, confiée à Flaminio Ponzio.

Cet habile architecte fit preuve d'un bon esprit et d'une éminente raison; il resta fidèle au grand principe de l'unité et ne chercha point, par une nouvelle disposition, à surpasser son prédécesseur, en sacrifiant l'harmonie de l'ensemble à un amour-propre mal entendu. Il adopta franchement le plan de Fontana, la forme générale du monument, les mêmes ordres et les mêmes hauteurs. Son œuvre pourtant n'est point une simple répétition; il a su rajeunir la masse en variant les détails. Si l'aspect général ne diffère pas sensiblement, du moins il offre plus d'agrément; les profils ont ici plus de finesse, et les marbres sont plus riches et mieux assortis. Dans la chapelle de Fontana, sous la voûte de la tribune qui fait face à l'entrée, il existe une croisée en demi-cercle dont la lumière frappe trop vivement l'œil de celui qui arrive et l'empêche de jouir pleinement de la première impression. Flaminio Ponzio a reconnu cet inconvénient, et il y a remédié en remplaçant la croisée par une peinture. Il n'a pas été aussi bien inspiré en ouvrant une lanterne au sommet de la voûte de la petite nef de l'église, à l'entrée même de sa chapelle; il est résulté de là une opposition de lumière moins tranchée entre l'extérieur et l'intérieur, et par cela même d'un effet inférieur à celui de la chapelle de Fontana.

En prodiguant les marbres outre mesure et en les variant sur tous les points, les deux architectes ont commis une erreur grave. Cette richesse est telle, que l'œil ne trouve nulle part de repos, et que la composition de l'ensemble paraît confuse. On pardonne plus difficilement ce luxe puéril à un artiste de la valeur de Flaminio Ponzio, qui, éclairé par l'exemple de son prédécesseur, n'aurait dû chercher à le surpasser que par ce qui constitue les beautés sérieuses de l'art.

Les moulures et autres détails de cette chapelle, quoique plus corrects et d'un meilleur style que ceux de la chapelle de Sixte V, ne sont pas tous irréprochables; toutefois cette observation ne peut guère s'appliquer qu'aux chambranles des croisées, à l'ordre de l'autel et au fronton de celui-ci, dont la forme est si répréhensible.

La sculpture d'ornement est ici mieux traitée que dans l'autre chapelle. On y trouve plus de finesse de style et plus d'ampleur dans l'exécution. Nous blâmerons toutefois l'excès de relief, tant des guirlandes ajustées entre les chapiteaux de l'ordre du rez-de-chaussée que des enfants, des aigles et des griffons qu'elles supportent. Les ornements en marbre de couleur qui découpent sèchement le fût des pilastres dans la chapelle de Sixte V n'ont pas été reproduits dans celle-ci, et c'est une véritable amélioration. Notons enfin qu'on trouve ici quelques belles peintures de la main de Guido Reni.

La composition architectonique des tombeaux est la même dans les deux chapelles; mais, sans parler des statues et des bas-reliefs, ils diffèrent par les cariatides de l'attique et par les couleurs et l'ajustement des marbres. Au centre du tombeau de droite est la statue du pape Clément VII, assis et donnant la bénédiction. Sur le soubassement en marbre on lit cette inscription :

CLEMENTI. VIII. PONT. MAX.
PAVLVS. V. PONT. MAX. ROM.
GRATI. ANIMI. MONVMENTVM
POSVIT.

Les bas-reliefs expriment les principaux faits accomplis par ce pape et sont expliqués par des inscriptions.

Au centre du tombeau de gauche est la statue de Paul V. Ce pape est représenté à genoux, les mains jointes, et tourné vers l'image vénérée de la Vierge; au-dessous de cette statue on lit l'inscription suivante :

PAVLVS. V. PONT. MAX.
MORTIS. MEMOR
VIVENS. SIBI. POSVIT.
SCIPIO. CARDINALIS. BVRGHESIVS. FVNVS. DVCI
IVSTA. SOLVI. CORPVS. INFERRI. CVRAVIT.

Les faits importants accomplis par ce pape sont exprimés sur des bas-reliefs et rappelés dans des inscriptions. On trouvera à la page 637 des renseignements sur la nature des matériaux qui composent ces tombeaux.

L'autel est d'une richesse et d'une variété de marbres, telles qu'on n'en trouverait peut-être pas ailleurs d'exemple. Les quatre colonnes sont en jaspe sanguin; les bases, les chapiteaux et le filet des cannelures sont de métal doré; elles posent sur un socle de jaspe vert de Sicile. Le tympan du fronton est en jaspe oriental; les anges assis sur les moulures de ce fronton sont en métal doré; le bas-relief placé au centre du fronton est environné d'un cadre en jaspe et surmonté d'un petit fronton en métal doré. Entre les colonnes de ce même autel se voit l'image de la Vierge attribuée à saint Luc. Le cadre de cette peinture est en améthyste et enrichi de pierres précieuses; il est supporté par un groupe d'anges en métal doré, qui se détache sur un fond en lapis-lazuli.

L'intrados des quatre voûtes en berceau est divisé en compartiments décorés de peintures et de stucs, en partie dorés. Dans les quatre pendentifs sont représentés à fresque les quatre grands prophètes, et au-dessus de chacun d'eux un ange en relief et formé de stuc.

Au-dessus de ces pendentifs règne un entablement élégant dont la frise porte cette inscription :

SIGNVM MAGNVM APPARVIT.
IN COELO. MVLIER. AMICTA. SOLE. ET. LVNA. SVB. PEDIBVS. EIVS. ET.
IN. CAPITE. EIVS. CORONA. STELLARVM. DVODECIM.

Les pilastres et demi-pilastres du tambour, ainsi que les chambranles et frontons, sont dorés. L'intérieur de la coupole est orné d'une fresque dont le sujet est l'arrivée de la Madone au ciel, au milieu des anges, des apôtres et de tous les saints. Enfin au sommet de la lanterne on distingue la figure du Père éternel.

Nous avons fait suffisamment connaître l'intérieur de l'église Sainte-Marie-Majeure, dans ses parties essentielles, par le plan de la planche 304, par la vue de la planche 306 et par la coupe transversale de la planche 307. Cependant, pour que rien dans cet important édifice ne reste inexpliqué, nous en compléterons l'intelligence en donnant ici une coupe longitudinale sur une petite échelle.

On y trouvera des renseignements utiles sur le nombre des fermes de la charpente, sur l'abside, sur les ajustements du vestibule, etc.

PLANCHE 308.

Basilique de S. M. Maggiore; détail des deux principales chapelles.

308. Les plans des deux principales chapelles de Sixte V et de Paul V, reproduits ici sur une plus grande échelle, font mieux comprendre la disposition et la proportion des ressauts, des colonnes et pilastres qui constituent cette belle décoration; ils marquent mieux le rapport des pleins et des vides, et enfin ils donnent avec plus de détail le dessin des mosaïques ou compartiments du pavé des chapelles.

Ces plans, tout en manifestant la grande analogie qui existe entre les deux chapelles, en font aussi ressortir les différences. On remarquera, entre autres, dans la chapelle de Paul V, l'adjonction de quelques dépendances et d'un corridor de communication dans l'épaisseur du mur extérieur.

La sollicitude de l'architecte Flaminio Ponzio ne s'est pas bornée là; son œuvre atteste une entente mieux raisonnée de la construction. S'il y a lieu de louer Fontana d'avoir songé à fortifier les voûtes de sa chapelle par l'introduction, aux angles situés du côté de l'entrée, de deux très-petites chapelles circulaires, qui forment de ce côté un vigoureux point de résistance aux grandes voûtes sur lesquelles porte la coupole, il faut reconnaître qu'on ne retrouve plus la même prévoyance de l'autre côté. C'est ce qu'a parfaitement senti Flaminio Ponzio : pour augmenter dans sa chapelle la force de résistance du côté opposé à l'entrée, il a donné aux murs extérieurs une épaisseur considérable.

Les deux parties de coupes qu'on trouve sur le haut de cette même planche sont destinées à faire apprécier plus en détail la belle décoration des chapelles et les délicatesses de l'architecture des tombeaux des deux fondateurs Sixte V et Paul V.

Dans la chapelle de Sixte V les colonnes du tombeau de ce pape,

ainsi que celles du tombeau de Pie V, qui lui fait face, sont en vert antique; les bases et les chapiteaux sont en marbre blanc; l'entablement est en marbre de Paros, à l'exception de la frise, qui est en vert antique. Les quatre cariatides de l'attique sont en marbre blanc, et les deux candélabres au-dessus sont en marbre jaune. La niche du milieu est ornée de marbres de couleur; enfin les cadres des cinq bas-reliefs sont en jaune antique.

Quant aux marbres du tombeau de Paul V et du tombeau de Clément VIII, qui lui fait face, ils sont entièrement semblables; mais ils diffèrent de ceux des tombeaux de la chapelle de Sixte V. Le socle inférieur est en marbre gris lumachelle, comme celui qui règne au pourtour de la chapelle. Les quatre colonnes, engagées au tiers de leur diamètre, ainsi que les demi-pilastres, sont en vert antique; les bases, les chapiteaux et l'entablement sont en marbre blanc. La frise est en albâtre. L'attique entier est en marbre blanc, à l'exception de l'encadrement des bas-reliefs, qui est en jaune antique.

Cette planche contient en outre le plan, la coupe transversale de la chapelle souterraine de la Crèche, ainsi qu'une face de l'autel supérieur et du tabernacle qui le surmonte. Ces divers objets ont été décrits plus haut.

PLANCHE 309.

Détails divers de la basilique de S. M. Maggiore.

La tranche placée sur le haut et au milieu de cette planche donne sur une grande échelle le dessin géométral d'une partie de la basilique moderne de Sainte-Marie-Majeure, telle que l'a faite la restauration de Ferdinando Fuga. Elle permet d'apprécier les diverses proportions et les mesures des deux ordres de la grande nef et la valeur de chaque moulure.

Sans s'arrêter à quelques ajustements d'un goût un peu capricieux, on peut louer l'harmonie des détails qui concourent au bel ensemble

de cette grande œuvre. Les proportions relatives en sont fort bien entendues, et, à ce titre, l'architecture de Sainte-Marie-Majeure peut être utile à consulter. Ce sont, en effet, ces monuments *réussis,* que doit prendre pour objet de ses études l'architecte qui veut fortifier son jugement par des comparaisons sur les œuvres des maîtres, et faire lui-même sa propre éducation, au lieu de se guider aveuglément sur l'opinion d'autrui.

Vignole n'a pas agi autrement pour composer son *Traité des ordres.* Après avoir dessiné et mesuré tous les monuments antiques de Rome et de ses environs, il dut ensuite, pour chaque ordre et pour chaque détail, établir des parallèles et adopter ou modifier les mesures, suivant les impressions éprouvées en présence du monument lui-même. Les proportions générales, et celles des moindres moulures, ainsi raisonnées, furent déterminées par lui. Ses jugements ont été sanctionnés par l'épreuve du temps; et son livre est encore suivi, de préférence même aux ouvrages d'architectes estimés.

Nous ferons ici, sur un point important et négligé, l'application de la méthode que nous recommandons. On sait que la théorie des *entre-colonnements* ne saurait être fixée d'une manière absolue. Cependant on a dû chercher à établir une base fondée sur l'observation. Vignole et d'autres auteurs ont généralisé les règles à ce sujet. Mais s'ils ont réussi à bien déterminer les proportions des ordres et de leurs entre-colonnements à l'extérieur des édifices, ils ont laissé une lacune dans leur travail, en omettant de mentionner les entre-colonnements intérieurs; ce qui de nos jours a occasionné bien des méprises et des erreurs, provenant de ce qu'on a supposé que les règles données pour les premiers étaient applicables sans distinction et quelles que soient les circonstances. Cependant nous remarquerons qu'à diverses époques les architectes romains ont été d'un avis différent, si nous consultons le tableau ci-dessous, dont nous avons puisé les éléments parmi les meilleurs exemples des basiliques antiques et modernes.

Basilique Ulpienne.....	ordre corinthien,	3	diamètres	42	centièmes.
Basilique de l'ancien Saint Paul, hors les murs.	id.	2	id.	74	id.
Basilique de l'ancien Saint-Pierre.....	id.	3	id.	19	id.
Basilique de Sainte-Marie, in Trastevere.....	id.	3	id.	10	id.
Basilique de Sainte-Marie-Majeure.....	ordre ionique,	3	id.	7	id.
Basilique de Saint-Grisogono.....	id.	3	id.	29	id.

Ce qui donne en moyenne, pour l'entre-colonnement, 3 diamètres et 13 centièmes environ.

On trouvera au bas de la même planche un détail de l'ordre ionique, inférieur de la grande nef de Sainte-Marie-Majeure, avec l'indication de diverses mesures qui complètent les renseignements que nous avons réunis sur cet ordre.

PLANCHE 310.

Basilique de S. M. Maggiore.

Trois détails importants sont figurés sur cette planche :

1° Le détail du deuxième ordre, avec son entablement complet, dont la corniche si riche pénètre dans le plafond et se confond avec lui ;

2° Une tranche de ce beau plafond ou soffite de la grande nef, où sont reproduites toutes les moulures et l'ornementation. A côté de ce détail on voit à gauche un petit ensemble, où la totalité des caissons est indiquée. Cinq de ces caissons sont ornés des armes de Calixte III et d'Alexandre VI, qui ont dû présider à l'exécution de ce beau soffite, dont Giuliano da Sangallo passe pour être l'auteur. Trop jeune cependant au temps de Caliste III, cet architecte ne dut sans doute l'exécuter que sous Alexandre VI. Toutes les moulures et les ornements sont dorés et se détachent sur un fond gris qui dans l'origine était azur (voir page 609) ;

3° Enfin la charpente de ce grand édifice, qui est fort simple, mais bien raisonnée, méritait à divers titres d'être connue avec

détails. On voit que les fermes y sont accouplées. Les arbalétriers, déjà fortifiés par les sous-arbalétriers, sont en outre fortement contre-buttés par l'entrait relevé, et l'entrait inférieur est soulagé et maintenu par deux clefs pendantes. Tout ce système est bien balancé et parfaitement solidaire. On peut obtenir la longueur et la grosseur des bois d'après le dessin, et arriver à une intelligence plus complète de l'agencement de la ferme en consultant les deux coupes tracées à droite de la planche.

Les ferrements qui sont marqués sur le plan se composent en grande partie de clavettes, et ceux de l'élévation de brides et d'écrous.

La menuiserie des caissons demandait un détail particulier; on le trouvera sur le plan de la charpente. Ces caissons sont suspendus aux fermes; leur profil ou coupe est indiqué au-dessus et appliqué sur l'entrait.

PLANCHE 311.

Détails de l'ancien maître-autel de la basilique de S. M. Maggiore.

l. 38. Ce maître-autel, avec ciboire, fut élevé en 1483 par les soins de Guillaume d'Estouteville, cardinal de Rouen, comme l'indiquait une inscription et le confirmaient ses armes, sculptées aux quatre angles, au-dessus de l'entablement de l'ordre. Sur une des faces de l'attique un bas-relief de marbre exprime le miracle de la neige, relatif à la fondation de la basilique. D'après le caractère et le style de l'architecture, on doit attribuer ce *ciborium* à Giuliano da Sangallo. Il fut détruit en 1743, lorsque l'église fut restaurée par Benoît XIV, sous la direction de Ferdinando Fuga. Le dessin nous en a été conservé par l'abbé de' Angelis, dans son ouvrage sur la basilique de Sainte-Marie-Majeure (*Basilicæ S. M. Majoris de Urbe, a Liberio papa usque ad Paulum V, descriptio et delineatio,* Rome, 1621). Cet autel, d'une structure élégante, se composait de quatre colonnes

de porphyre, d'un attique et d'un petit dôme. Les sculptures dont il était orné étaient exécutées avec délicatesse. Les colonnes ont été réemployées dans l'érection du nouvel autel, et les sculptures ont été en partie encastrées, soit dans le soubassement de l'abside, soit dans le mur d'une petite cour voisine de la sacristie. On y remarque la cérémonie de la pose de la première pierre par le pape saint Silvestre, lors de la fondation de la basilique.

La portion de plan placée au haut de la page montre la disposition de l'ancienne abside; l'autel B, dont nous venons de parler; les ciboires C et C', représentés sur la planche 309, et enfin les deux ambons D et D', dont il ne reste pas de dessins. Nous avions déjà indiqué ces dispositions sur le petit plan d'ensemble de la page 615 du texte; on les jugera mieux d'après ce fragment de plan, donné ici sur une plus grande échelle.

PLANCHE 312.

Basilique de S. M. Maggiore; détails des mosaïques.

La peinture en mosaïque de l'abside, qu'on voit figurée au haut de cette planche, fut exécutée vers la fin du XIII^e^ siècle par le frère Jacopo Torriti, ou Mino (Giacomino) da Torrita (près de Sienne); on le désigne simplement sous le nom de Turrita; il mourut avant 1292, et laissa inachevée cette fresque, à laquelle le peintre florentin Gaddo Gaddi mit la dernière main en 1295. Vasari, qui parle incidemment de frère Mino da Turrita, dans la vie d'Andrea Tafi, ne rend pas suffisamment justice à cet habile mosaïste, qui fit preuve d'un talent si élevé à une époque où l'art était encore grossier.

Un grand cercle occupe le milieu de cette voûte, et dans ce cercle est placé le Christ, assis sur un trône, ayant à sa droite sa mère, sur la tête de laquelle il pose une couronne.

Autour de ces deux figures brillent des étoiles, qui se détachent sur un fond azur, et le soleil et la lune sont placés à leurs pieds.

Une troupe nombreuse d'anges, à genoux et dans l'attitude de l'adoration, sont disposés de chaque côté; debout et derrière eux sont représentés plusieurs saints, dont le nom est inscrit près de leur auréole. Ainsi on trouve, à gauche et du côté de la Vierge, d'abord saint Pierre, puis saint Paul, et enfin saint François. En avant de saint Pierre on remarque le pape Nicolas IV, qui fit exécuter cette peinture. Il est à genoux et revêtu de ses habits pontificaux. Du côté droit, qui est celui du Christ, trois autres saints sont disposés pour balancer les premiers et placés dans l'ordre suivant : saint Jean-Baptiste, puis saint Jean l'Évangéliste, et enfin saint Antoine. On voit, à genoux et en avant du premier saint, le cardinal Jacques Colonna, qui contribua, ainsi que Nicolas IV, à la dépense de cette grande mosaïque. On distingue aux deux extrémités latérales de la voûte deux troncs d'arabesques qui engendrent des enroulements ornés d'oiseaux et qui se développent en se dirigeant vers le sommet du tableau, dont ils décorent la partie supérieure.

Au-dessous de la marche du trône on lit cette inscription en l'honneur de la Vierge, et qui relate le sujet de la mosaïque :

MARIA. VIRGO. ASSŪPTA Ē. AD. ETHEREŪ. THALAMŪ IN QUO REX. REGŪ.
STELLATO. SEDET SOLIO. EXALTATA EST. SANCTA DEI GENITRIX.
SUPER. CHOROS ANGELORUM. AD CÆLESTIA REGNA.

Plus loin, vers la gauche et sous le trone déjà mentionné, on trouve le nom de l'artiste, auteur de cette composition, ainsi écrit :

JACOB. TORRITI. PICTOR. HOC OPUS MOSIAC. FEC.

Enfin sous les deux dernières inscriptions et sur la longueur de la bordure se développe une suite d'images symboliques : aux deux extrémités on distingue deux figures de fleuves. (L'art a de la peine à se soustraire au paganisme.) Les eaux qui s'échappent de leurs urnes se confondent, et, selon l'interprétation de Valentini (*le Quattro principali basiliche di Roma descritte et illustrate*), elles représenteraient

le Tibre et l'Anio, réunis et baignant une cité qui n'est autre que Rome elle-même. Sur les murs on voit dominer l'image du Christ et les têtes des saints Pierre et Paul. Les cerfs qui s'abreuvent sur les bords des fleuves symbolisent les fidèles qui viennent se désaltérer dans les ondes pures de la vérité sainte. Les barques semblent indiquer le concours universel des peuples vers le siége suprême du catholicisme. Il n'est pas jusqu'aux oiseaux et aux poissons dans lesquels l'auteur retrouve encore des symboles, — qui, cette fois, nous paraissent un peu obscurs, — de ce grand mouvement catholique.

L'encadrement de toute cette peinture se compose à l'intérieur d'un ajustement de fleurs et de fruits, où sont entremêlés des cercles contenant des bustes d'anges; celui du milieu ne contient que le monogramme du Christ. A l'extérieur, l'encadrement est composé d'ornements en mosaïque d'un assez beau style; il est interrompu au milieu par un cercle qui renferme l'Agneau mystique.

Les petits tableaux en mosaïque, placés entre les quatre fenêtres ogivales, sous la grande mosaïque dont nous venons de donner la description, représentent les principaux faits de la vie et de la mort de la Vierge; l'exécution en fut ordonnée par le même pape Nicolas IV et achevée en 1295, trois ans après sa mort.

Les peintures en mosaïque qu'on voit au bas de la planche datent de la fin du XIII^e^ siècle et appartiennent à l'ancienne façade d'Eugène III. Elles furent ordonnées par le cardinal Pierre Colonna, en accomplissement d'un vœu formé par lui, pour avoir échappé à une grande tempête. Dans la partie inférieure de la peinture, qui est fort distincte, on remarque quatre tableaux où sont représentés les faits qui précédèrent la construction de la basilique. Dans le premier tableau à gauche on voit le pape Liberius couché sur un lit somptueux, et au pied de ce lit un cubiculaire prêt à répondre à ses ordres. Au-dessus apparaît vers le ciel étoilé la Vierge, tenant l'enfant Jésus dans ses bras, et qui marque du doigt au pontife le lieu

qu'elle a choisi pour l'établissement d'un temple en son honneur. Dans le second tableau on voit le patricien romain Jean, endormi sur un lit élevé; au pied de ce lit une servante, et au-dessus un serviteur qui semble dormir. Ici, comme dans le précédent tableau, la Vierge, tenant dans ses bras l'enfant Jésus, désigne du doigt le lieu qu'il faut lui consacrer. Pour mieux exprimer que la Vierge s'adresse au patricien, un rayon de lumière part du groupe de la Vierge et se dirige sur le visage du personnage endormi.

Dans le troisième tableau, de l'autre côté de la croisée circulaire, le même Jean, toujours vêtu de l'habit de patricien, est représenté à genoux, ainsi que les personnages qui l'accompagnent, aux pieds du pontife, auquel il semble révéler l'apparition miraculeuse.

Enfin dans le quatrième tableau le pape Liberius, revêtu des habits pontificaux, marche en tête d'un groupe nombreux. De la main gauche il désigne le lieu qu'il faut choisir pour la fondation, et de l'autre main il le bénit. Derrière lui on distingue, dans le cortége, le patricien Jean, deux cardinaux, le porte-croix et le porte-ombrelle. Au-dessus d'eux apparaît le Christ et la Vierge, qui semblent répandre une neige abondante.

Au-dessus et au-dessous de la croisée circulaire qui sépare ces quatre tableaux l'artiste a figuré les armes de la famille Colonna et les attributs du cardinal, voulant rappeler par ces emblèmes que l'on devait ces peintures aux deux cardinaux Colonna, dont il cherchait à honorer la mémoire.

Il faut reconnaître dans cette grande et splendide composition un talent véritable, et elle dut être acclamée avec transport par les contemporains. L'architecture, bien qu'un peu confuse, y est bien disposée; elle a du mouvement, et il règne même un certain goût dans quelques détails. Ce qu'il faut surtout remarquer, ce sont les progrès déjà sensibles qu'on découvre dans cette peinture, soit dans l'agencement des figures, dans la convenance et la dignité de leur attitude, soit enfin dans le style des draperies. Sous ce rapport et

sous celui de la beauté décorative de l'arrangement, aucun ouvrage contemporain ne lui est supérieur. C'est du reste le moment où la lumière va se faire; c'est l'époque où Cimabue paraît avec éclat, et où bientôt Giotto va renouveler les principes de l'art. Cependant, au milieu de ce mouvement qui s'opère, il est juste de considérer l'auteur de cette belle mosaïque comme un artiste précurseur. Il tira l'art de la mosaïque de la rudesse et de l'immobilité traditionnelle où le laissaient les artistes byzantins. Il faut donc savoir gré à Fuga d'avoir combiné sa restauration de manière à nous conserver cette page si intéressante de l'histoire de la peinture au moyen âge; mais il y a lieu de regretter toutefois que plusieurs saillies de la nouvelle architecture aient envahi quelques parties de l'ancienne peinture, qu'elles ont ou masquées ou détruites.

La partie supérieure de la composition dont nous venons de donner la description porte un tout autre caractère. Au centre la figure du Sauveur, entourée d'anges en adoration, se détache dans une auréole sur un fond parsemé d'étoiles. D'une main le Christ donne la bénédiction, et de l'autre il porte un livre, où sont inscrites ces paroles : EGO SUM LUX MUNDI QUI... A sa droite sont représentés la Vierge, puis saint Paul portant l'épée, et un cartouche contenant ces mots : MIHI VIVET CHRISTUS, enfin saint Jacques le Grand, portant le bâton de pèlerin. De l'autre côté, à gauche du Christ, on voit d'abord saint Jean-Baptiste, puis saint Pierre tenant un rouleau avec cette inscription : TU ES CHRISTUS FILIUS DEI VIVI, et enfin saint André. D'autres figures de saints viennent ensuite, mais elles ont été gâtées ou effacées par le temps. Au-dessus de ces images de saints sont les symboles des quatre évangélistes. Le tout est surmonté d'une jolie bordure d'arabesques.

Le nom de l'auteur de ces dernières peintures est inscrit sur la partie inférieure du cercle ou de l'auréole qui enveloppe la figure du Christ : *Philipp. Rusuti fecit.* Malgré ce témoignage précis le tableau entier est attribué à Turrita ou à Gaddo Gaddi. Dagincourt, dans

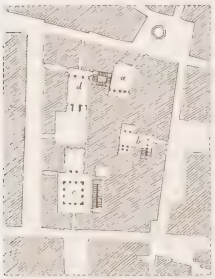
son histoire de l'art, ne mentionne que la partie inférieure et ne cite que Gaddi ayant, dit-il, perfectionné alors sa méthode. Il serait aujourd'hui difficile de se prononcer sur cette question, vu que la peinture a subi à diverses époques tant de restaurations, qu'il ne subsiste plus de nos jours que très-peu de fragments du travail primitif.

Outre les mosaïques que nous venons de décrire, l'église de Sainte-Marie-Majeure en possède encore de très-curieuses sur le grand arc qui précède le chœur et l'abside. Nous avons précédemment parlé (voir page 606) de ces mosaïques, qui sont du v^e^ siècle.

PLANCHE 313.

Palais Mattei-Paganica.

XI. 5 La famille Mattei, aujourd'hui éteinte, a longtemps fixé sa demeure sur cet îlot de bâtiments, du XI^e^ quartier de Rome, dont nous donnons ci-contre la configuration. Sur cinq palais compris dans cet îlot il en est quatre, *a*, *b*, *c* et *d*, qui ont été bâtis successivement par quelque membre de cette même famille. Les deux palais *a* et *b* sont antérieurs à l'année 1560 et furent construits, l'un par Jacopo Mattei, et l'autre, suivant l'inscription de la façade, par Ludovico Mattei, fils de Pierre-Antoine et petit-fils de Ludovico. Le palais *a* fut élevé sur les dessins de Nanni di Baccio Bigio, et le palais *b* sur ceux de Vignole. Quant à l'habitation *c*, désignée aujourd'hui sous le nom de palais Negroni (voyez page 353 du texte), elle fut bâtie en 1564 par Bartolomeo Ammanati, pour un Ludovico Mattei, qui peut-être n'était autre que le précédent. Enfin le quatrième palais *d*, qui porte le nom de Mattei di Giove (voyez page 248 du texte), fut construit par Asdrubal Mattei, sous la direction de Carlo Maderno. Quant au



cinquième palais, il est situé à l'angle de l'îlot, entre les palais *b* et *c*, et Bartolomeo Bruccioli en fut l'architecte. Nous n'avons à nous occuper dans cette notice que du second de ces palais, désigné par la lettre *b* et connu sous le nom de Mattei-Paganica; ce surnom lui vient sans doute de la petite place Paganica, sur laquelle il est établi et dont il occupe un des côtés. Par suite de l'extinction de la famille Mattei, ce palais est devenu la propriété des marquis Longhi.

La construction de cette habitation est attribuée à Vignole, et en cela nous suivons l'opinion de Filippo Titi, auteur toujours assez bien informé, et celle de MM. Percier et Fontaine, qui la confirment. Nous nous en référons surtout à l'autorité, évidente pour nous, de certains profils et de plusieurs détails, qui, par suite de rapprochements qu'on peut faire, ajoutent aux probabilités.

Le plan de ce palais est bien conçu et la distribution en est fort sage. A l'entrée de la cour se trouve un portique, aboutissant du côté gauche à l'escalier, et vers la droite à une grande salle qui sert de cuisine. L'escalier est commode et habilement étudié ; il conduit au premier étage, précisément à l'entrée de la belle loge qui a vue sur la cour. Au fond de cette cour on remarque, au rez-de-chaussée, deux salles ornées de colonnes qui supportent des arcades et des voûtes. La salle de gauche est décorée de peintures; celle de droite présente un ajustement en saillie, avec colonnes, niches et rocailles. Il serait difficile d'expliquer la destination première de ces deux pièces, aujourd'hui transformées en remises. A l'origine, probablement, elles étaient placées dans des conditions très-différentes; la cour étant petite, et de plus entourée de bâtiments s'élevant à une assez grande hauteur, ces pièces évidemment eussent été trop peu éclairées.

La façade de la cour, représentée sur cette planche, est adossée à la façade extérieure; c'est la plus régulière et la meilleure des façades intérieures. Elle offre quelques parties faibles; mais d'autres, et c'est le plus grand nombre, sont justement recommandables. Si l'on cherche à se rendre compte des difficultés que l'architecte eut à

surmonter, on trouvera des motifs de se montrer indulgent pour son œuvre. Ainsi il y a lieu de penser que les douze colonnes de granit gris qui figurent dans la décoration extérieure et intérieure lui furent livrées avec l'obligation d'en trouver l'emploi. L'ordonnance de son architecture fut alors subordonnée à une condition précise et absolue; aussi pour donner au rez-de-chaussée des ouvertures suffisantes en hauteur et en largeur, a-t-il dû renoncer à un système d'entre-colonnements qui eût sans doute été préférable à ces arcades, formées avec des colonnes de dimensions trop petites. Les arcades ainsi établies au rez-de-chaussée ont nécessairement déterminé l'entre-colonnement du premier étage, dont la hauteur était naturellement limitée par celle des colonnes disponibles. De cette combinaison d'entre-colonnements placés au-dessus d'arcades il devait s'ensuivre une proportion trop lâche, mais prévue à l'avance comme inévitable. Si le problème n'a pas été résolu de la même manière au palais Massimi, dont la cour a quelque analagie avec celle-ci, cela vient de ce qu'au palais Massimi les arcades n'étaient pas obligatoires au rez-de-chaussée, et que l'architecte, moins entravé, a pu obtenir des entre-colonnements tant au rez-de-chaussée qu'au premier étage, et agrandir simultanément les deux ordres. Il est résulté de là plus d'harmonie entre les deux étages et plus de correction dans les entre-colonnements.

Au palais Mattei-Paganica le second ordre est tronqué; il n'a d'autre couronnement qu'une architrave, d'où résulte qu'il semble pauvre. Les croisées qui viennent ensuite ont trop d'importance; et au-dessus d'elles les arcades du dernier étage, privées de moulures, conviendraient plutôt à un rez-de-chaussée qu'à un étage supérieur. Au reste la pensée de l'architecte se dévoile ici clairement : il n'aura pas vu d'inconvénient à négliger les étages supérieurs, qui sont rarement aperçus, attendu la petitesse de la cour, et il se sera attaché de préférence à reporter la richesse sur les parties les plus apparentes.

Les détails des deux ordres de la même cour sont présentés sur

la droite de la planche avec leurs principales mesures. On reconnaîtra que les profils y sont irréprochables; s'ils ne sont pas de la composition de Vignole, ils ne seraient pas du moins désavoués par lui.

La vue de la loge du premier étage est d'un bel aspect; elle semble inspirée de la loge du palais Massimi, dont certainement Vignole avait su apprécier l'exquise beauté. Il y a beaucoup d'analogie entre les deux plafonds, non pas dans les détails, mais dans la disposition générale des trois motifs distincts dont ils se composent et qui sont distribués dans les entre-colonnements. Les armes de la famille sont, dans l'un comme dans l'autre, ajustées dans le caisson du milieu. Au bas de ces armes on distingue des pièces d'artillerie, et dans les autres caissons des casques, des boucliers et des épées, ce qui semble attester que le propriétaire du palais était un militaire. Les moulures et les ornements sont dorés et se détachent avec harmonie sur le fond des caissons, qui est vert.

Nous signalerons dans cette loge du premier étage une adroite disposition qui montre l'habileté et les combinaisons ingénieuses de l'artiste. Il avait probablement jugé que les colonnes de la loge, vues d'ici même, sembleraient trop courtes. Pour obvier à cet inconvénient il plaça sous ces colonnes un simple *dé* lisse, qui forme comme le prolongement de la colonne et semble y ajouter de l'élévation. A l'extérieur, au contraire (voyez la coupe), la corniche de la balustrade se prolonge au devant des *dés* et de manière à former un second socle sous la base des colonnes, qui, sans cet artifice, par l'apparence exagérée de leur propre hauteur, feraient paraître plus courtes encore les colonnes de l'ordre inférieur.

On doit signaler avec regret le mauvais effet des balustres, dont la forme carrée, sèche et anguleuse, a je ne sais quoi d'antipathique.

On distingue entre les colonnes, et au fond de la même vue, quelques parties de l'une des façades latérales qui est irrégulière, mais divisée et arrangée avec goût. La porte qui donne entrée aux appar-

tements se voit à droite sur la partie fuyante de la même perspective; nous en avons reproduit le détail géométral, qui est gravé au-dessus du plan. Cette porte est exécutée en marbre noir. La teinte sombre de ce marbre fait tache et empêche d'y distinguer les moulures, qui sont en petit nombre, sans doute à cause de la dureté de la matière. Leur profil est fort simple et ne manque pas d'une certaine originalité.

L'inscription gravée sur la frise : *D. Joseph Mattheius Ursinus,* semble indiquer une alliance des Mattei avec les Orsini. Cette inscription doit être postérieure à la construction du palais, puisque le nom du fondateur est inscrit, comme nous allons le voir, sur la façade extérieure.

PLANCHE 314.

Élévation du palais Mattei-Paganica. — Plans de plusieurs palais.

XI. L'ensemble de cette façade, d'ailleurs fort simple, n'est pas dépourvu d'une certaine distinction. Seulement on peut dire que l'étage inférieur est trop élevé, que les fenêtres sont en général trop distantes les unes des autres, que leur espacement est trop grand, et qu'ainsi le rapport des pleins aux vides n'est pas satisfaisant. Ces fenêtres, au reste, sont d'une belle proportion et convenablement profilées. La corniche de couronnement est bien composée, mais un peu maigre, et trop riche en raison de la simplicité des autres détails. Quant à la porte d'entrée, elle présente de véritables incorrections, chose si rare chez Vignole! L'architrave, interrompue par le cadre de l'inscription, est d'un mauvais effet; et le chambranle qui empiète sur les colonnes engagées, non-seulement les masque en partie, mais produit vers le linteau une confusion de lignes très-regrettable. On s'étonne que Vignole n'ait pas préféré dégager plutôt les colonnes, en les écartant davantage; ce qui eût encore amélioré la masse du

portone. Il a du reste usé plusieurs fois de ce mode singulier d'ajustement, lorsqu'un entre-colonnement trop étroit s'opposait à l'élargissement d'une porte. Nous en citerons un exemple dans le vestibule de la villa Giulia (planche 208). Cette licence, qu'il semble avoir admise sans répugnance, est trop caractéristique pour ne pas en induire qu'il fut l'architecte du palais Mattei-Paganica, où on la voit reproduite; surtout quand déjà la tradition fournit à cet égard des demi-preuves, que viennent corroborer quelques particularités observées dans les moulures. Nous pourrions encore signaler une analogie, peu concluante si elle était seule, mais qui, ajoutée à celles que nous avons citées, a cependant du poids. Dans plusieurs circonstances, et notamment dans la cour de la villa Giulia (planche 208), Vignole s'est contenté de couronner les petits ordres d'une simple architrave, et c'est aussi ce qui a été fait au premier étage de la cour du palais Mattei-Paganica.

L'inscription qu'on lit sur la frise, et qui désigne le nom du fondateur du palais, est ainsi conçue :

LVD. MATTHEIVS. PETR.
ANT. FIL. LVD. NEPOS.

Plan du palais Colonna di Sonnino ; via di Torre-Argentina.

Les élévations de ce palais sont dépourvues d'intérêt, et c'est dans IX, 51
le plan seul que réside tout le mérite de l'édifice. On doit surtout y remarquer l'excellente disposition de l'escalier, si bien desservi, ainsi que les principales salles du rez-de-chaussée, par un élégant portique. Celui-ci mérite particulièrement de fixer l'attention, car il est parfaitement entendu. Sur les deux ailes en retour il aboutit à deux pièces importantes, auxquelles il fait ainsi communiquer à couvert. La seconde cour, qui vient à la suite de celle que nous donnons, n'a été mentionnée que par un faible arrachement. Elle n'offre

rien d'intéressant, si ce n'est quelques restes de peinture en *sgraffito* d'un bon style. On découvre également sur les murs du passage qui sépare les deux cours quelques traces de fresques, et sur la voûte des feuillages et des oiseaux. Ces peintures témoignent du luxe apporté à la décoration de ce palais, dont l'architecture est attribuée à Gio. Antonio de' Rossi. Les deux colonnes qu'on voit sur les ailes du petit portique sont en marbre cipollin et d'une belle exécution.

Plan du palais Lavajani; via Paola.

V, 13. La disposition de ce plan, quoique dépourvue d'originalité, n'est pas sans mérite. L'examen des bâtiments fait reconnaître qu'on a pris beaucoup de soin des constructions, qui sont encore aujourd'hui en bon état.

Plan et coupe d'une maison; via del Teatro-Valle.

VIII, 28. Il ne faut pas s'attacher ici à la disposition du plan, qui n'offre rien de satisfaisant, si ce n'est les deux portiques et l'escalier. La façade sur la cour elle-même, bien qu'elle ne manque pas de grâce, ne sera pas d'abord appréciée. On est choqué des disparates qu'on y trouve. Ces colonnes cannelées, ou lisses, ou même torsés qu'on aperçoit dans la loge supérieure; ces chapiteaux de mauvais goût, doriques et composites, posés çà et là, semblent accuser un tel désordre, qu'on est peu disposé à s'arrêter devant un ensemble aussi inharmonieux; mais un examen plus réfléchi efface cette première impression et fait trouver de l'intérêt au joli motif et à l'arrangement des fenêtres de l'entresol. D'autres détails encore charment par leur à-propos, tels que les médaillons et la balustrade; on regrette toutefois que les arcades du dernier étage soient dépourvues d'archivoltes

et que cet étage n'ait pas été complété par un couronnement convenable (1).

Il ne faut donc pas chercher ici une œuvre complète et irréprochable; mais on y rencontre une pensée heureuse qui demanderait à être fécondée par l'étude.

Les colonnes qui composent les deux portiques du rez-de-chaussée sont au nombre de huit; sept de ces colonnes sont en granit gris, et la huitième en granit rouge.

Les premières dispositions de cette habitation ont été modifiées depuis que des constructions nouvelles ont été élevées sur le jardin.

PLANCHE 315.

Plan de l'église S. Cecilia in Trastevere.

Cette église fut, dit-on, élevée sur le lieu même où existait jadis la maison de sainte Cécile. Elle fut consacrée par le pape Urbain Ier, vers l'an 230. Saint Grégoire le Grand la restaura, et Pascal Ier, en 821, l'ayant rebâtie, y fit transporter les corps de la sainte, de saint Valérien, son époux, et de saint Tiburce, son beau-frère. Clément VIII donna cette église aux Bénédictines, qui bâtirent le monastère contigu. Au XVIIe siècle le cardinal Sfrondato, neveu de Grégoire XIV, l'orna somptueusement. Enfin elle fut accrue et embellie à l'intérieur en 1725 par les cardinaux titulaires Francesco Aquaviva et Trojano, son neveu. XIII. 13.

La place qui précède l'église est d'un bon effet, mais c'est surtout la cour qui mérite l'attention. Elle fut disposée avec simplicité et convenance par Ferdinando Fuga; il la borda d'un trottoir de chaque côté et l'orna d'un beau et grand vase de marbre, qui a dû servir, dans les premiers siècles du christianisme, pour l'ablution

(1) Ce serait peut-être apporter une amélioration à cet étage que d'y transformer les arcades en entre-colonnements par la suppression des arcs; nous croyons que l'ensemble gagnerait à cette modification.

des fidèles. Cette longue cour, qui éloigne l'église de la voie publique, lui donne plus de calme et prépare le chrétien au recueillement.

Le portique de l'église est décoré de quatre colonnes, dont deux en granit et deux en marbre africain.

Aujourd'hui cette église ne présente plus malheureusement l'aspect élégant que notre dessin fait supposer. En 1823, à la suite d'une restauration, les vingt-quatre colonnes de granit gris qui la divisaient en trois nefs ont été engagées dans l'épaisseur de forts piliers et ont ainsi disparu.

Le sanctuaire est élevé de plusieurs marches au-dessus du pavé de la nef, et le maître-autel est couvert d'un baldaquin en marbre porté par quatre colonnes d'un très-beau marbre blanc et noir.

L'abside est décorée d'une mosaïque qui date du IX^e^ siècle. Le pavé du chœur est composé de marbres très-variés formant un dessin riche, mais bizarre.

Parmi les objets intéressants que renferme cette église il faut citer la crypte, où est le tombeau de sainte Cécile; la belle statue en marbre exécutée par Stefano Maderno et dans laquelle l'artiste a reproduit la pose qu'avait le corps de la sainte lorsque le cardinal Sfrondato fit ouvrir, en 1599, la bière où elle reposait; enfin la chapelle construite à droite de la nef, sur l'emplacement de l'étuve où l'on croit que sainte Cécile fut jetée d'abord. On retrouve encore dans les murs les conduits par où circulait la chaleur.

II, 46. *Tombeau du cardinal Alano Cettivori, dans l'église S. Prassede.*

IV, 1. *Tombeau du cardinal Christoforo della Rovere, dans l'église S. M. del Popolo.*

Les deux monuments gravés sur cette planche, de chaque côté du plan de l'église de Sainte-Cécile, sont évidemment conçus d'après les mêmes données, bien que le motif en soit très-différent. L'un et

l'autre ils sont compris dans une arcade, vers le milieu de laquelle le défunt est représenté couché sur un sarcophage, au-dessous duquel une longue inscription donne le nom et une courte biographie du personnage. Dans la partie supérieure du monument sont représentés, sur celui de gauche les deux apôtres saint Pierre et saint Paul, et sur celui de droite la Vierge tenant l'enfant Jésus et accompagnée de deux anges en adoration.

Les deux monuments, exécutés en marbre blanc, datent du règne de Sixte IV, c'est-à-dire de la fin du xv^e^ siècle, époque du triomphe de la sculpture d'ornement, et qu'on peut nommer l'âge d'or des arts. L'exécution est pleine de finesse et d'un sentiment exquis qui répand de la grâce dans les moindres ajustements.

PLANCHE 316.

Église S. M. degli Angeli (*Sainte-Marie-des-Anges*) *et Chartreuse ; place de' Termini.*

Cette église, qui occupe l'emplacement d'une salle principale des thermes de Dioclétien, est, par ses vastes proportions, une des plus majestueuses de Rome. Au xvi^e^ siècle le pape Pie IV, cédant aux sollicitations d'un prêtre sicilien, nommé Antoine Duca, qui avait une grande vénération pour les anges, se décida à élever un temple sous l'invocation de la Madone des Anges. Il confia l'exécution de ce projet à Michel-Ange Buonarotti, alors âgé de plus de quatre-vingts ans. Le grand artiste conçut la pensée de transformer en église une immense salle des thermes de Dioclétien dont les murs et les voûtes avaient encore leur intégrité. Le pape adopta son projet de préférence aux plans dessinés par d'autres excellents artistes, si l'on s'en rapporte au récit de Vasari, que nous croyons devoir citer ici (1). Michel-

(1) « ... Fece richiesto dal medesimo pontifice per far la nuova chiesa di S. M. degli Angioli nelle terme Diocleziane per ridurle a tempio a uso di cristiani, e prevalse un suo disegno, chè fece, a molti altri fatti da eccelenti architetti, con tante belle considerazioni per comodità

Ange conserva en place les huit belles colonnes de siénite, d'un seul morceau, qui flanquaient les grandes voûtes d'arête de cette salle. Pour préserver l'édifice de l'humidité il jugea à propos d'élever le sol de l'église d'environ 2 mètres; cet exhaussement a détruit la proportion des colonnes et masqué leurs bases, qu'il a fallu rétablir. Quoi qu'il en soit, on doit à la transformation opérée par Michel-Ange la conservation d'un précieux reste antique de l'architecture romaine. Malheureusement les détails modernes de cette église sont d'un goût déplorable; ils ont déparé cet ensemble, dont l'aspect est si grandiose et si majestueux, et auquel on ne reprocherait que des proportions trop lourdes peut-être, défaut rendu sans doute plus sensible depuis la surélévation du sol et l'adjonction fâcheuse d'un piédestal courant à la naissance de la voûte.

Voici les principales dimensions de cet édifice :

Hauteur du grand ordre, compris la nouvelle base, les fûts et le chapiteau.	$13^{m},826$
Diamètre des colonnes.	$1^{m},644$
Hauteur du sol à la voûte.	$28^{m},920$
Longueur de la grande nef transversale.	$100^{m},622$
Longueur de la grande salle seule. . . .	$58^{m},749$
Largeur de la même salle.	$24^{m},000$
Entre-colonnements, d'axe en axe. . . .	$18^{m},000$
Et celui du milieu.	$20^{m},000$

Le pavé fut exécuté par Grégoire XIII; et en 1701, sous Clément XI, le prélat Bianchini fit tracer sur ce pavé la belle méridienne qu'on y voit; elle est bordée des signes du zodiaque figurés en

de' frati Certosini, che l'hanno ridotto oggi quasi a perfezione, che fe' stupire sua santità e tutti i prelati e signori di corte delle bellissime considerazioni che aveva fatte con judizio, servandosi di tutte l'ossature di quelle terme; e se ne vede cavato un tempio bellissimo, ed una entrata fuor della opinione di tutti gli architetti. »

(Vasari, *Vita di Michel Agnolo Buonarotti.*)

pierres de couleur, et sa longueur est de $45^{m},715$. Le monument des thermes, offrant plus de solidité et de chances de durée, fut choisi de préférence pour établir ce gnomon astronomique, sur lequel on trouvera quelques détails dans le *Voyage en Italie,* de Lalande.

Enfin Benoît XIV, en 1749, fit faire à l'église, sous la direction de Luigi Vanvitelli, de grandes modifications qui altérèrent entièrement le plan primitif adopté par Michel-Ange et mirent l'édifice dans l'état où on le voit aujourd'hui. Vanvitelli donna à l'église la forme d'une croix grecque. Il consacra une nouvelle salle à devenir la nef principale; et la première salle, transformée en église par Michel-Ange, devint la nef transversale. Ces changements amenèrent la nécessité d'une autre entrée principale : pour cela Vanvitelli utilisa une salle ronde antique en avant-corps, et il en forma un vestibule d'entrée qui reçut deux chapelles et quatre tombeaux dans les niches. Deux de ces tombeaux renferment les restes de deux artistes célèbres : Carlo Maratta et Salvator Rosa. Le maître-autel fut placé dans l'abside, à l'extrémité de la nouvelle nef principale, et il est étouffé sous une voûte basse. De plus, pour établir de l'uniformité, la nouvelle nef fut ornée de huit colonnes, semblables d'aspect aux colonnes antiques, mais construites en briques recouvertes d'un enduit et peintes. Tous ces changements ont été amèrement censurés; on a crié au sacrilége. Bottari, particulièrement, dans les *Dialogues sur les trois arts du dessin,* qui lui sont attribués, regrette entre autres choses la belle porte de Michel-Ange, qui a été murée, et critique l'entrée actuelle qui donne accès dans l'église par le vestibule, où l'on est obligé de descendre dix degrés (1). Du reste il paraît (et c'est une observation que fait Milizia) qu'il ne faut pas exclusivement ver-

(1) Finalmente in luogo di quella superba porta, che gli architetti non si stancavan di lodare, si entra adesso per una portuncula laterale posta in una facciatuccia concava meschinissima, coll' obbligo di scendere niente meno di dieci scalini, come si andasse giù in una grotta. (Bottari.)

ser sur Vanvitelli le blâme de toutes ces altérations fâcheuses; lui-même, dans ses Mémoires manuscrits, conservés à l'Académie de Saint-Luc, attribue plusieurs de ces mutilations aux Chartreux, à qui Pie IV avait accordé les ruines des thermes pour y bâtir leur couvent, réuni à l'église Sainte-Marie-des-Anges. Ce sont eux qui firent murer par l'architecte Orlandini les chapelles disposées de chaque côté de la nef par Michel-Ange, et Vanvitelli prétend qu'il ne put obtenir d'eux la permission de les rouvrir. Ce fut à la même époque que, plusieurs beaux tableaux qui décoraient la basilique de Saint-Pierre ayant été reproduits en mosaïque, on put disposer des originaux, qui furent transférés à S. M. degli Angeli. L'on vit alors, en 1736, la belle fresque du Dominiquin représentant le martyre de saint Sébastien transportée tout entière, avec l'enduit et le mur auquel elle adhérait, par le célèbre Zabaglia, cet ouvrier de génie, qui, dépourvu d'instruction, mais doué de facultés naturelles, inventa plusieurs machines ingénieuses et devint architecte de Saint-Pierre.

Il faut encore citer, parmi les objets d'art remarquables de cette église, la statue de saint Bruno, faite à Rome par Houdon dans sa jeunesse, et qui est considérée comme un de ses chefs-d'œuvre.

Plan général de la Chartreuse.

Les bâtiments de ce couvent sont combinés, soit avec l'église S. M. degli Angeli, soit avec ses dépendances. Cela se conçoit d'autant mieux que les religieux choisirent pour leur architecte Michel-Ange Buonarotti, déjà chargé par le pape de bâtir l'église. On retrouve ici la disposition suivie le plus communément pour ces sortes d'établissements, et qui répond parfaitement au régime de vie que les règles sévères de l'ordre imposent aux Chartreux et à leur isolement obligatoire. Michel-Ange, d'ailleurs, dut être naturellement influencé par le souvenir de la belle et délicieuse chartreuse des environs de Florence, bâtie un siècle avant celle-ci par le grand

architecte Brunelleschi. Dans les deux monastères les dispositions d'ensemble sont les mêmes ; on y voit une suite de petites habitations commodes et toutes semblables, rangées symétriquement autour d'un vaste cloître qui les relie entre elles et donne à chaque demeure un accès facile pour le service. Pour faire connaître de quoi se compose chaque habitation nous avons reproduit séparément le plan de l'une d'elles sur une plus grande échelle, en plaçant au-dessous une légende qui marque la destination de chaque pièce, et près de ce plan nous avons ajouté deux petites vues qui en complètent l'intelligence.

On peut voir que dans cet asile calme et silencieux, où tout semble inviter à la méditation, au recueillement et à la prière, les besoins de la vie solitaire du chartreux ont été attentivement prévus, et que les dispositions sont bien calculées dans l'intérêt de son bien-être.

Les bâtiments de la Chartreuse de Rome n'ont pas été achevés et n'existent que d'un seul côté du cloître, vers l'ouest. Grâce aux divers percés qu'on aperçoit sur les murs du fond du portique, il a été possible de compléter le plan, où les petites habitations non-exécutées se distinguent par des teintes plus pâles et grises, tant au nord qu'à l'est.

Deux habitations situées vers le sud ont une distribution différente de celle des autres. Peut-être ces habitations avaient-elles une destination spéciale, ou bien rappellent-elles un plan primitif qui fut ensuite modifié. L'habitation G, destinée au supérieur du couvent, est plus étendue et autrement distribuée; elle est naturellement placée à l'entrée du couvent et en communication avec l'extérieur. En face sont de petits logements K, destinés à l'usage des étrangers, et situés à l'écart et loin des habitations des moines. Tout cet arrangement intérieur atteste la prévoyance et le sentiment de convenance qui ont guidé l'architecte.

PLANCHE 317.

Vue du cloître et du grand jardin des chartreux.

I, 1. La vue gravée au bas de cette planche donne une idée de l'étendue de ce grand et beau cloître, de l'effet résultant de cette longue suite d'arcades, portées sur cent colonnes de travertin, et du caractère sévère que lui impriment ces pins séculaires et dépouillés, plantés, dit-on, par Michel-Ange. Les ruines des thermes de Dioclétien apparaissent au-dessus des bâtiments, comme un emblème éloquent de la vanité des choses humaines, à ceux qui sont venus chercher ici un asile sûr et paisible contre les agitations de la vie, ses luttes et ses naufrages.

Le fragment de coupe gravé au-dessus de la vue exprime avec exactitude les proportions des deux étages, celles des arcades ou des colonnes, et fixe les principales mesures.

Les petites fenêtres qui alternent sous le portique avec les portes d'entrée des cellules sont munies de *tours* par lesquels les pieux solitaires reçoivent leur frugale nourriture et les divers objets dont ils ont besoin.

De chaque côté de la coupe sont placées des vues des deux habitations situées au sud, que nous avons déjà mentionnées. Si elles sont moins commodes et moins complètes que les autres habitations, on ne saurait toutefois leur reprocher de manquer de pittoresque.

PLANCHE 318.

Palais di Firenze (de Florence), via de Prefetti; plan général et vue de la cour.

IV, 6. Ce palais, après avoir appartenu à la famille *di Monte* (possession encore attestée aujourd'hui par les armes de Jules III *di Monte,* qui se voient au-dessus de la porte du milieu de la façade du fond de la

cour), puis aux Cardelli, est devenu la propriété des ducs de Toscane, qui l'ont destiné à servir d'habitation à leurs chargés d'affaires et aux jeunes artistes pensionnaires, que l'Académie des beaux-arts de Florence entretient à Rome.

Les bâtiments de ce palais sont disposés avec une telle irrégularité qu'on reconnaît à première vue qu'ils ont été élevés dans des conditions difficiles. On a voulu conserver et utiliser certaines constructions préexistantes, et l'architecte chargé de la restauration a dû chercher à les régulariser autant que possible, mais sans pouvoir y réussir bien complétement.

Cette restauration est attribuée à Vignole, qui fut, comme on sait, l'architecte du pape Jules III *di Monte* pour les constructions de la villa Giulia. Nous partageons cette présomption, tout en faisant nos réserves. Si l'on reconnaît Vignole dans l'étude ingénieuse du plan, et même son style dans plusieurs parties des façades, on peut cependant hésiter à croire encore à sa coopération en apercevant certaines négligences et bon nombre d'incorrections qu'il répugnerait d'attribuer à un maître dont la réputation de sagesse est si bien méritée. Pour expliquer ces alternatives de bien et de mal, nous aimerions mieux supposer qu'en l'absence de Vignole, souvent éloigné de Rome, soit à cause des travaux considérables du château de Caprarola, soit à la suite de ses démêlés avec le pape, la direction des travaux aura été donnée à un architecte inhabile qui, ou n'aura pas su interpréter des croquis trop peu arrêtés, ou aura mal suppléé à des dessins incomplets.

Vue de la cour prise sous le portique, côté de l'entrée.

Parmi les détails incorrects du palais de Florence, dont nous parlions à l'article précédent, et que nous nous déciderions difficilement à attribuer à Vignole, nous citerons ici les proportions des arcades du portique, ou celles des entre-pilastres de la façade du fond

de la cour; elles sont en effet trop éloignées du sentiment de cet artiste et des doctrines qu'il professait. Faut-il supposer que les obstacles qu'il avait à surmonter étaient tels qu'il n'a pas réussi à les vaincre?

Il est également assez probable que les deux portiques situés de chaque côté de la cour, et dont les chapiteaux sont variés et antiques, sont d'une construction antérieure à la restauration de Vignole; celui-ci aura seulement établi le portique du côté de l'entrée, où l'on voit des chapiteaux modernes qui semblent de sa composition. Nous reproduisons ici deux des chapiteaux antiques qui se distinguent par leurs gracieux ajustements.

Le motif du milieu de la façade du fond de la cour est sans doute d'une proportion trop lâche; mais du moins est-il bien entendu. Au rez-de-chaussée une partie de mur complétement lisse contribue de chaque côté à rendre moins sensible le défaut de liaison des arcades et des entre-pilastres, tandis qu'aux autres étages les bandeaux bien combinés et une suite de croisées uniformes rétablissent partout l'unité et l'harmonie. De tels ajustements, qui seuls ont le pouvoir de transformer en entier un édifice, manifestent une rare intelligence

et sont le cachet d'un artiste de premier ordre. Après ces éloges donnés à des combinaisons bien calculées, nous abandonnons à un juste blâme les détails des fenêtres et des niches du premier étage, le motif mal ajusté de la fenêtre du milieu de la façade du fond de la cour, les encadrements placés au-dessus des niches... Tous ces objets, à la vérité, n'ont plus qu'une importance secondaire, si l'on considère que le but principal a été atteint.

Toute la partie en aile à droite sur le plan appartient au vieux palais; il faut néanmoins en excepter le grand escalier aboutissant au premier portique, qui doit être une combinaison de Vignole.

PLANCHE 319.

Vue de la loge du palais di Firenze ; détails du plan et du pavé.

Nous reproduisons le plan de cette loge sur une plus grande échelle, afin d'exprimer plus nettement les ressauts, de donner les principales mesures, et surtout pour en faire connaître l'agréable carrelage en terre cuite. IV, 61.

La vue du haut de la page rend compte de l'effet de la loge et des ajustements de la voûte, dont les élégantes peintures sont attribuées au Primatice ou aux frères Zuccheri.

PLANCHE 320.

Élévation sur le jardin du palais di Firenze, et coupe sur le bâtiment du fond de la cour.

Si l'on retrouve le style de Vignole dans le motif de cette façade et dans les profils et les autres détails, il faut reconnaître qu'il n'a ici ni sa netteté ni sa décision ordinaires; on peut même critiquer les fenêtres, surtout celles du rez-de-chaussée et du premier étage, comme présentant de véritables incorrections qui surprennent chez le suprême législateur de l'architecture. La coupe sur la largeur du IV, 61.

bâtiment du fond de la cour, outre les parties intérieures dont elle fait connaître les dispositions et la décoration, contient une suite de mesures importantes.

PLANCHE 321.

Détails de la façade sur le jardin et décoration d'une voûte.

IV. 61. Les détails réunis sur cette planche ne sont pas sans doute les plus corrects, ni les plus élégants, ou les mieux caractérisés, qu'on puisse citer du grand architecte Vignole; mais comme ils offrent de bons ajustements, nous avons cru devoir les publier.

Quant à la décoration de la voûte, dont l'ensemble se voit sur la même planche, elle est d'une légèreté, d'une grâce et d'un goût exquis, et il règne une grande variété dans la plupart des motifs.

On cite Prospero Fontana parmi les peintres qui ont coopéré à la décoration de ce palais, et cela est probable : il a, en effet, exécuté, sous la direction du même architecte Vignole, des arabesques à la villa Giulia.

PLANCHE 322.

Église et couvent de S. Pietro in Montorio.

XIII. 25. La façade de l'église de S. Pietro in Montorio a été donnée précédemment (planche 44); sur cette nouvelle planche nous ajoutons le plan de cette église, de la place qui précède, du couvent et du petit temple de Bramante, situé dans ce couvent. Deux autres plans, à une plus grande échelle, reproduisent : l'un l'état actuel de l'église et du cloître, l'autre le projet de Bramante d'une cour circulaire autour du petit temple. Ce projet, qui nous a été conservé par Serlio, constituait une disposition harmonieuse bien préférable à celle de la cour carrée qui a prévalu.

En 1849, l'église de Saint-Pierre in Montorio, située à peu de dis-

tance au-dessous de la porte de S. Pancrazio, près de laquelle eurent lieu les principales opérations militaires du siége de Rome, fut fortement endommagée, et il a fallu la restaurer et en reconstruire le clocher. Malgré le voisinage, le petit temple circulaire de Bramante a été respecté et laissé intact par les bombes françaises, qui tombaient tout autour, et furent assez heureuses pour éviter au moins cet attentat de lèse-majesté contre l'art.

La vue générale placée au haut de cette planche reproduit, outre l'église, les terrasses qu'elle domine, et plus loin en arrière la fontaine Pauline, une partie de la ville de Rome et de l'horizon : admirable panorama, et un des plus saisissants de cette ville, si riche en beaux points de vue!

PLANCHE 323.

Vue du petit temple circulaire de Bramante.

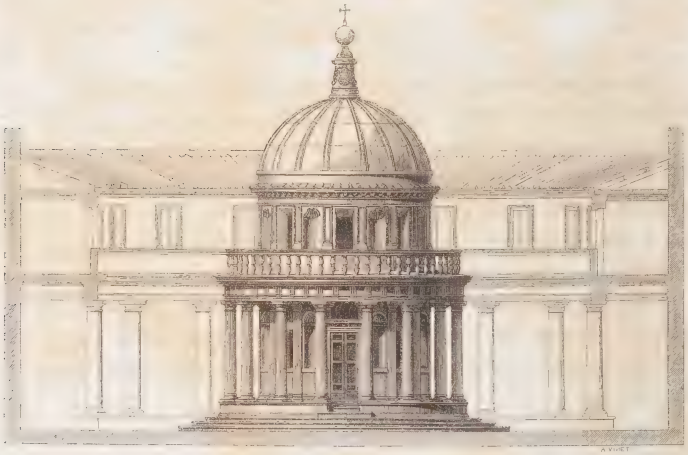
Nous avons déjà publié les plan, coupe, élévations géométrales et détails de ce charmant petit monument (planches 103, 104 et 105), et nous lui avons consacré les notices qui se trouvent aux pages 243 et suivantes du texte; cette nouvelle planche est destinée à donner une idée plus exacte de ce petit édifice, présenté ici en perspective; on y voit l'ensemble de la cour et le clocher de l'église S. Pietro in Montorio. XIII. 25.

Cette reproduction du monument sous un nouvel aspect nous permet de rectifier quelques inexactitudes, notamment au-dessus de l'ordre dorique, où les balustres sont ici moins serrés et moins nombreux.

En revoyant ce petit chef-d'œuvre de Bramante, à un dernier voyage fait à Rome, notre impression première n'a pas changé : il nous a toujours semblé être un dérivé immédiat de l'antique; les formes de ce temple, sa proportion nous ont toujours paru d'une justesse et d'une grâce parfaites.

Dans ce nouvel examen nous n'avons pas été choqué de la pesanteur de l'amortissement de la coupole, qui semble amoindri à cause du peu de reculement du point de vue. Les trois marches qui fortifient le socle, portant les colonnes, sont un motif plein d'à-propos et d'un effet bien calculé. La petite porte d'entrée, en marbre blanc, est exécutée dans le sentiment grec; elle est sèche, et les consoles posent mal. Peut-être trouvera-t-on que les colonnes du portique ont de la maigreur; mais l'auteur a sans doute voulu maintenir partout des proportions élégantes et légères.

Nous rappellerons que le monument entier est exécuté en travertin, excepté le fût des colonnes, qui est en granit gris; les bases et les chapiteaux sont en marbre blanc, ainsi que le motif de couronnement de la petite coupole.



Nous avons voulu compléter notre description en donnant ici une vue du temple, avec son enceinte circulaire, telle que Bramante l'avait projetée. La coupe prise sur le portique fait bien saisir l'en-

semble de cette disposition harmonieuse et dont la non-exécution est regrettable.

PLANCHE 324.

Élévation de la maison du notaire Sander.

Les inscriptions répétées dans la frise des fenêtres et de la porte de cette maison indiquent que le propriétaire, nommé *Sander,* originaire de Nordhausen (Northusanus), ville de l'ancien cercle de Saxe, était notaire de la Rota, tribunal suprême des États romains, et que la maison fut construite en 1506. V. 41.

La distribution des étages, la décoration de la façade sont parfaitement ordonnées; les moulures ont de la délicatesse, et les peintures en *sgraffito* ont de la grâce et de la finesse; enfin il règne dans toute cette composition un entrain et un air de fraîcheur qui ont beaucoup de charme.

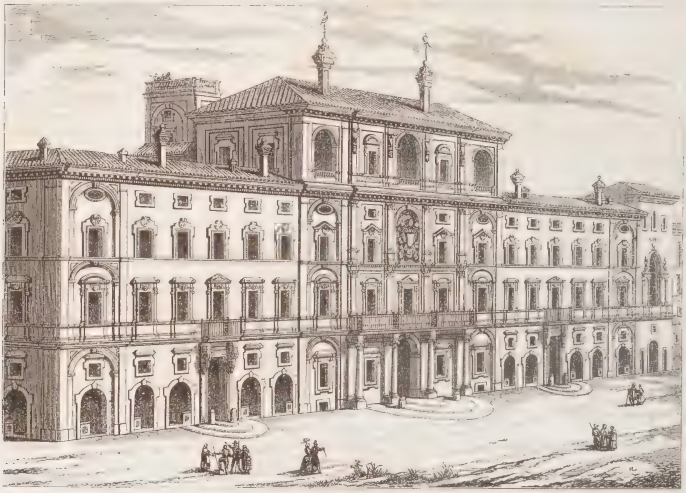
On ignore quel fut l'architecte de cette élégante habitation. On pourrait volontiers l'attribuer à Bramante, d'autant mieux qu'elle est mitoyenne avec l'église de S. M. dell' Anima, dans la façade de laquelle, comme nous l'avons dit précédemment (page 211), nous croyons retrouver l'influence de ce maître. Or les deux pilastres accouplés de l'angle de l'église (planche 69) empiètent sur la façade de la maison. Or nous avons noté (page 210 du texte) que pour les plans de cette église, qui appartient à la nation allemande, on avait pris les conseils de Bramante; on peut supposer, avec quelque vraisemblance, que le notaire Sander, Allemand lui-même, dut prendre part à cette affaire; qu'ainsi il put entrer en relation avec Bramante, et par suite le charger de la construction de la maison. Cette conjecture d'ailleurs serait confirmée par le caractère même de l'œuvre que nous examinons.

Cette façade a beaucoup souffert des injures du temps; aujourd'hui la décoration en est fort altérée et se retrouve à peine; plu-

sieurs inscriptions et quelques peintures ont totalement disparu, notamment la frise de l'appui du premier étage; les fenêtres du rez-de-chaussée ont même été supprimées, et nous les avons remplacées par celles du rez-de-chaussée d'une autre maison située *via di Monserrato* (VII, 6), qui nous ont semblé s'adapter ici avec beaucoup de convenance; car elles datent de la même époque et sont d'un excellent goût (1).

Plan du palais Panfili, place Navone.

VI, 13. Ce plan est bien conçu : on y louera le vestibule spacieux, l'escalier bien étudié, l'heureuse disposition de la deuxième cour et le bon effet de la fontaine qui en décore le fond. La gravure ci-dessous suffit pour



(1) La planche reproduit le dessin, à une grande échelle et avec les mesures, d'une de ces fenêtres de la maison de la *via di Monserrato*. Nous donnons plus loin (planche 345) la porte d'entrée de cette même maison, qui nous a semblé n'offrir d'intérêt que dans ces deux parties.

donner une idée de la façade de ce palais, dont elle reproduit une vue en perspective. On peut reprocher sans doute à cette façade d'être entachée de mauvais goût; mais elle est d'une belle masse, et l'ornementation en est très-riche : elle présente un caractère imposant et tient noblement son rang parmi les édifices qui décorent cette place, d'un aspect monumental.

Croisée d'une maison, via Flaminia, faubourg du Peuple.

Cette croisée est d'un caractère sévère, même rustique; elle peut trouver son emploi dans maintes circonstances; les moulures y sont rares, mais d'un bon style.

PLANCHE 325.

Fontaine antique dans la villa Borghèse.

Cette fontaine, qui existait autrefois dans la villa Borghèse, a été supprimée. Le motif en était assez original; les figures étaient antiques; elles ne manquaient pas d'un certain caractère, et leur ajustement était assez bien combiné.

Porte d'une maison, via de Specchi.

Cette porte, qui, dans notre planche, sert d'encadrement à la fontaine ci-dessus, se distingue par une certaine élégance et par la finesse de l'exécution. VII, 23.

Porte d'une maison, via dell' Anima.

Elle est d'une bonne proportion; les chapiteaux présentent quelque variété et sont bien ajustés. VI, 16.

Porte d'une maison, vicolo de' Venti.

VII, 17. L'ajustement de cette porte a du rapport avec celui de la porte précédente; c'est une variante dont l'architecte pourra faire son profit.

PLANCHE 326.

Vestibule d'une maison habitée par Michel-Ange, via d'Ara Celi.

X, 19. Cette maison est devenue célèbre par suite de la tradition : qu'elle a servi de demeure au grand artiste. La disposition du plan est assez bien accusée; dans le vestibule est l'escalier principal, et à gauche le passage qui conduit à la cour. Les peintures de la voûte de ce vestibule sont aujourd'hui fort dégradées et difficiles à déchiffrer. Nous avons représenté le grand peintre assis, montrant du doigt à un élève le beau torse antique, qui faisait son admiration.

Au-devant d'un pilastre de l'escalier, nous avons placé un candélabre de la composition de Michel-Ange.

Maison habitée par Salvator Rosa, via Gregoriana.

IV, 49. Le nom de Salvator Rosa donne aussi de l'intérêt à cette maison, située entre les deux rues Gregoriana et Sistina, sur le sommet du mont Pincio. Cette position en rend l'habitation très-agréable. La disposition du plan en est sage ; le petit vestibule est d'une bonne proportion, et l'aspect des fabriques voisines qu'il laisse apercevoir forme une perspective variée et pittoresque.

PLANCHE 327.

Basilique de S. M. in Trastevere.

XII, 26. La basilique de S. M. in Trastevere fut, une des premières, élevée

à Rome en l'honneur de la Vierge; selon la tradition elle serait même la première église où il fut permis aux chrétiens d'exercer leur culte; elle aurait été bâtie en 222 sur l'emplacement d'une ancienne *taberna meritoria,* ou maison de dépôt pour les soldats invalides, bâtiment abandonné que l'empereur Alexandre Sévère aurait cédé au pape Calixte Ier. Elle reçut d'abord le nom de *Fons Olei,* parce qu'elle était dans le voisinage du lieu où, selon le récit d'Eusèbe de Césarée, une source d'huile de pétrole s'était mise tout à coup à couler pendant une journée, l'an de Rome 753, au moment de la venue du Christ. On rattacha à ce phénomène naturel une idée miraculeuse, et la tradition s'en est perpétuée. Nous ne la rapportons que pour donner l'intelligence de l'inscription placée sur l'archivolte du grand arc de l'église, où se lisent les mots *Olei Fons.* L'église fut abandonnée pendant un siècle; puis, quand les persécutions cessèrent, elle fut rétablie par le pape saint Jules Ier; elle fut restaurée en 707 par le pape Jean VII, et successivement par Grégoire II, par Grégoire III; Adrien Ier y ajouta deux nefs; Grégoire IV y fonda un monastère pour les chanoines réguliers de Saint-Augustin; Benoît III construisit la tribune; Innocent II, en 1139, rebâtit l'église depuis les fondations et fit faire les mosaïques du haut de la tribune; au xve siècle Nicolas V la fit restaurer de nouveau par Bernardo Rossellini; enfin en 1702 Clément XI fit ajouter le portique actuel de la façade, sur les dessins de Carlo Fontana.

L'intérieur de l'église est divisé en trois nefs d'une bonne proportion; on y compte vingt-deux ou vingt-quatre colonnes de granit gris et rouge de différents diamètres et ayant des chapiteaux antiques variés. Les chapiteaux, d'ordre ionique, d'un style fort riche, proviennent d'un temple d'Isis et de Sérapis; on y voit les petites têtes de ces deux divinités égyptiennes et celle d'Harpocrate; le pavé est en marqueterie de porphyre, de serpentine et de marbres. Le dessin du plafond est très-tourmenté; on y admire, au centre, une belle peinture du Dominiquin, représentant l'assomption de la Vierge et

exécutée sur une lame de cuivre. L'autel de la confession est orné de quatre colonnes de porphyre portant un tabernacle. L'abside ou tribune a deux séries de mosaïques; celles du haut, où sont figurés en grandes proportions le Christ, la Vierge et divers saints, sont du milieu du XII^e^ siècle. Les mosaïques placées au-dessous, et représentant quelques traits de la vie de la Vierge, furent exécutées vers 1290 par Pierre Cavallini, qui fut le collaborateur de Giotto dans sa fresque de la Navicella, à la basilique de Saint-Pierre. Ces mosaïques ont été restaurées de nos jours sous la direction de Camuccini. Les peintures au-dessous des mosaïques sont de Giampelli, peintre du XVI^e^ siècle.

PLANCHE 328.

Palais Rospigliosi, sur la place du Mont-Quirinal.

Rien sans doute dans ce palais, sous le rapport de la disposition du plan, ou sous celui de la correction du style, ne mérite de fixer l'attention de l'architecte. La principale chose qu'il faut y remarquer, c'est l'arrangement des divers bâtiments, groupés ici d'une manière si pittoresque, et que souvent des combinaisons plus savantes ne procurent pas. Il faut avouer que ces résultats si heureux sont quelquefois dus au hasard. Le mouvement des lignes, les reculées sur les balustrades du rez-de-chaussée, et jusqu'à la loge en arcade du sommet de l'édifice, produisent un effet agréable et un certain désordre qui a du charme. Le jardin (voir le petit plan de gauche) qui s'étend le long du palais est orné de pièces d'eau, et élevé d'un étage au-dessus du sol de la rue. A l'extrémité de ce jardin est un pavillon, composé de trois pièces, où l'on a réuni une collection de tableaux remarquables; la voûte de la grande salle du centre contient la célèbre fresque de l'Aurore, ce brillant chef-d'œuvre de Guido Reni, qui ne cesse point d'attirer l'admiration de tous ceux qui visitent Rome.

Ce fut le cardinal Scipion Borghèse qui fit édifier, en 1603, ce vaste

palais sur une partie des ruines des thermes de Constantin; l'architecte Flaminio Ponzio fut chargé des constructions; il eut pour successeur Gio. Vasanzio. Le palais passa ensuite aux ducs Altemps, puis au cardinal Bentivoglio, et enfin à Mazarin et à sa famille, qui l'augmentèrent sur les dessins de Carlo Maderno et de Sergio Venturi. Maintenant il appartient à la famille Rospigliosi.

Casin de la villa Giustiniani.

Au bas de cette même planche sont réunis un double plan du casin de la villa Giustiniani, et une élévation de la façade postérieure. Le plan de cette maison de plaisance est distribué avec intelligence; la façade, ornée de bas-reliefs d'une bonne proportion, est d'un aspect agréable; la loge est assez bien étudiée, et l'entablement qui forme le couronnement a de l'élégance.

PLANCHE 329.

Eglise et couvent de S. Prassede; et chapelle Olgiati.

Cette église, desservie par les moines de Vallombreuse, est située près de la basilique de S. M. Majeure. Au IIe siècle de l'ère chrétienne un premier oratoire aurait été élevé par le pape Pie Ier sur les thermes de Novatus, frère de sainte Praxède. Suivant les légendes, elle était fille du sénateur saint Pudent et sœur de sainte Pudentienne; elle aidait de sa fortune les chrétiens persécutés et enterrait les martyrs. Le puits où l'on prétend qu'elle recueillait leur sang et leurs ossements existe encore aujourd'hui au milieu de la nef. En 822, saint Pascal Ier fit rebâtir et agrandir cette église, qui fut divisée en trois nefs, ornées de seize colonnes de granit provenant d'édifices antiques; il orna également la tribune et le grand arc de mosaïques. Au XVIe siècle, saint Charles Borromée, titulaire de cette église, la restaura; fit reconstruire la façade, ainsi que l'escalier qui monte à la tribune; enfin c'est lui qui

bâtit le monastère annexé pour les moines de Vallombreuse. On monte extérieurement à l'église par un ancien portique orné de deux colonnes de granit. L'escalier à double rampe qui mène à la tribune est composé de degrés formés de blocs de *rosso antico,* que l'on cite parmi les plus gros connus. Le maître-autel isolé, et couvert d'un baldaquin porté sur quatre colonnes de porphyre accompagnées de pilastres, fut reconstruit en sa forme actuelle par le cardinal Ludovic Pic de la Mirandole, en 1750, sous la direction de l'architecte François Ferrari. La chapelle de la sainte Colonne, la troisième à droite, est ornée de mosaïques qui datent du IX^e^ siècle; à cause de la beauté de sa décoration, elle reçut autrefois le nom de *Orto del paradiso.* On y conserve religieusement une colonne de jaspe, haute de trois palmes, apportée de Jérusalem à Rome en 1223 par le cardinal Colonna; selon la tradition, ce serait celle où fut attaché le Sauveur lors de sa flagellation.

La décoration de cette église est d'un effet assez bizarre. Au milieu du mélange de styles qu'elle présente, de l'incorrection des détails et des peintures de mauvais goût, la chapelle Olgiati, reproduite ici par la gravure, a un certain mérite d'unité; la décoration en est régulière et dans un parti assez bien entendu; elle a été construite par Martino Lunghi. Les peintures de la voûte sont du Joseppin (cavaliere d'Arpino); le tableau du maître-autel est de la main de Frédéric Zucchero. L'un des tombeaux de la paroi latérale a été élevé pour le fondateur, Bernardo Olgiati; et celui qui est en face pour son neveu, Septimio Olgiati. Dans la sacristie on voit un tableau de la flagellation, attribué à Jules Romain, et donné à l'église par le cardinal Bibiena.

PLANCHE 330.

Tombeau de Jean Ortega Gomieli, dans la sacristie de S. M. del Popolo.

IV, 4. Les détails de ce petit monument sont charmants; les reliefs en

sont bien accusés et pleins de finesse. On remarquera particulièrement les consoles de couronnement et leurs délicieuses arabesques, les chapiteaux et les arabesques des pilastres et des socles. Une seule ligne du sarcophage se raccorde avec le socle des pilastres. La tête du Christ est isolée, avec un juste sentiment de convenance à la fois religieuse et artistique, au milieu d'un champ uni, qui forme un repos pour la vue et fait ressortir par le contraste les détails d'ornementation délicate qui l'entourent. Deux petits génies qui s'appuient et pleurent sur les armoiries du défunt, s'ils ne sont pas d'un dessin pur et élevé, sont dans un rapport de volume bien calculé avec les autres parties du monument.

La figure principale est malheureusement inférieure au reste : la sculpture en est faible et généralement peu étudiée.

Tombeau d'Antoine Castali, dans l'église S. M. sopra Minerva.

Il est adossé à un pilastre de l'église. Le motif n'en est pas mal IX, 8
conçu, mais les détails manquent de proportion et ils laissent à désirer sous le rapport de la correction.

Bénitiers.

Outre les deux tombeaux précédents, la planche 330 contient deux bénitiers. Celui de gauche, provenant de l'église S. S. Vincenzo et Anastasio, *alle tre fontane* (voir le plan topographique de la planche 334), est d'une forme élégante, et les ornements en sont d'une extrême délicatesse et distribués avec beaucoup de goût.

L'autre bénitier, placé dans l'église S. Onofrio, est composé dans le goût antique. Le balustre qui supporte la coupe repose sur un trépied. Le galbe général manque un peu d'élégance ; la composition pourrait être mieux liée ; mais les ornements sont corrects et ont un certain style.

PLANCHE 331.

Maison située via Giulia.

V. 36. L'inscription et les armes répandues sur différents points de cette façade ne permettent pas de douter que l'habitation reproduite ici n'ait appartenu à un membre de la famille Farnèse. Or, on sait qu'Antonio da Sangallo ainsi que Vignole eurent des relations avec le cardinal Farnèse, qui devint pape sous le nom de Paul III. Cette maison est bien certainement d'un de ces deux architectes. La tradition désigne Vignole, et l'on retrouve ici d'ailleurs son sentiment dans quelques détails et dans les moulures ; aussi l'attribuerons-nous de préférence à ce dernier artiste.

La façade est décorée avec simplicité; les moulures de la porte et des croisées ont de la fermeté et sont d'un beau caractère. Cette petite maison privée, faite sans prétention et par un maître de l'art, est un heureux exemple à consulter et qui peut fournir d'utiles renseignements.

Plan d'une maison, via della Maddalena.

VIII. 3. La disposition en est assez bien combinée ; la décoration de la cour et l'entrée de l'escalier sont d'un effet agréable.

Porte d'une vigne, via di S. Gregorio.

X. 54. Cette porte d'un aspect assez monumental est celle d'un jardin appartenant aux religieuses de Sainte-Catherine. Les refends en sont parfaitement bien étudiés. L'amortissement est bien entendu comme masse; on y a introduit un bas-relief antique; ce qui donne quelque charme à la décoration sobre et convenable de ce couronnement de porte.

Plan d'une maison, piazza Rusticucci.

Les deux portiques de cette cour présentent une bonne disposition ; mais l'architecture, qui semble dater du XVI^e^ siècle, est d'une proportion trop lâche et d'un effet peu agréable. XIV, 29.

PLANCHE 332.

Eglise de S. Giorgio (saint Georges) in Velabro.

On prétend qu'elle fut bâtie au commencement du VI^e^ siècle et qu'elle fut appelée *Basilica Sempronia,* parce qu'elle avait été élevée sur les ruines de la basilique antique construite par T. Sempronius, et dont parle Tite-Live (l. XLIV, 16). Elle prit son nom : *in Velabro,* du quartier de Rome entre le Tibre et le mont Palatin, où elle était située. Ces mots, comme on le voit dans l'inscription rapportée plus bas, se changèrent par corruption en *velum auri.* XII, 14.

Restaurée par Léon II, elle fut également dédiée à saint Sébastien ; saint Zacharie la rebâtit et y transporta les reliques de ce saint. Le cardinal Gaetano Stefaneschi, qui en 1295 fut nommé titulaire par Benoît VIII, fit peindre la tribune par le célèbre Giotto. Le cardinal Giac. Serra, Génois, restaura de nouveau cette église, et en donna le soin aux ermites déchaussés de Saint-Augustin, qui la possédèrent jusqu'à la domination française. Une dernière restauration, qui date de ce siècle, a prévenu une ruine complète de cet antique édifice.

Le plan de l'église de S. Giorgio est irrégulier; elle est à trois nefs divisées par seize colonnes (quatre en marbre et douze en granit), qui ont été tirées de divers monuments. Le petit portique de la façade est très-simple ; il est orné de quatre colonnes, une de cipollin, une de granit et deux de marbre de Paros, et fermé par des grilles en fer; il fut construit au XIII^e^ siècle par un prieur de l'église,

nommé Stephanus Ex-Stella, comme cela résulte d'une inscription sculptée dans la frise :

† Stephanus Ex-Stella, cupiens captare superna,
Eloquio rarus, virtutum lumine clarus,
Expendens aurum studuit renovare pronaulum,
Sumptibus ex propriis tibi fecit, sancte Georgi,
Clericus hic cujus prior ecclesiæ fuit hujus :
Hic locus ad *velum* prænomine dicitur *auri*.

La simplicité de l'intérieur répond à celle de l'extérieur. Les nombreuses restaurations de cette église ont effacé son caractère d'antique basilique. Cependant au fond de l'abside on voit encore un banc circulaire où se plaçaient les prêtres, et au milieu duquel est le siége épiscopal. Les peintures de cette abside, exécutées vers 1330 par Giotto, ont beaucoup souffert des outrages du temps et de ceux des restaurateurs; aujourd'hui il ne reste que peu de chose de ces peintures primitives.

Outre le plan et les vues extérieure et intérieure de l'église, nous donnons dans la même planche sa façade géométrale, et des détails empruntés à cette façade.

On remarquera dans la vue extérieure un petit édifice antique attaché à l'église de S. Giorgio; cet édifice est désigné sous le nom d'Arc de Septime Sévère, et vulgairement sous celui d'*Arc des Orfèvres,* ou mieux encore sous celui d'*Arc des Argentiers*. Il fut érigé, en effet, aux frais des banquiers, ou changeurs de monnaies, et des marchands de bœufs du *forum boarium* en l'honneur de Septime Sévère et de sa famille; les bas-reliefs sont médiocres et se ressentent de la décadence de l'art; la figure de Geta, qui était sculptée dans un de ces bas-reliefs représentant un sacrifice, en a été effacée; son nom a également disparu de l'inscription du fronton. On pense que cette mutilation eut lieu après que son frère Caracalla l'eut poi-

gnardé dans les bras de Julie, leur mère. Voici l'inscription sulptée sur le fronton :

IMP. CAES. L. SEPTIMIO. SEVERO. PIO. PERTINACI. AVG.
ARABIC. ADIABENIC. PARTHIC. MAX. FORTISSIMO, FELICISSIMO.
— PONTIF. MAX. TRIB. POTEST. XII. IMP. XI.
COS. III. PATRI. PATRIAE. ET — IMP. CAES.
M. AVRELIO. ANTONINO. PIO. FELICI. AVG. TRIB. POTEST. VII.
COS. III. P. P. PROCOS. FORTISSIMO. FELICISSIMOQUE. PRINCIPI. ET. —
IVLIAE. AVG. MATRI. AVG. N. ET CASTRORVM. ET. SENATVS.
ET. PATRIAE. ET. IMP. CAES.
M. AVRELII. ANTONINI. PII. FELICIS. AVG. —
PARTHICI. MAXIMI. BRITTANNICI. MAXIMI. —
ARGENTARII. ET. NEGOTIANTES. BOARII. HVIVS. LOCI. QVI.
INVEHENT. DEVOTI. NVMINI. EORVM.

PLANCHE 333.

Élévation d'une maison, via d'Ara-Celi.

Le vestibule et le portique qui le suit sont dans d'excellentes pro- IX, 42.
portions ; ce petit vestibule, garni de bancs au pourtour, est bien disposé ; l'étude de l'escalier, éclairé à la fois sur la rue et sur la cour, est bien entendue. Tout ici, bien que dans de petites proportions, est heureusement combiné. La façade, également très-simple, plaît par une bonne distribution et par les justes rapports entre la porte, les fenêtres, le petit balcon et les bandeaux.

Porte d'une vigne de la villa Mattei.

Cette porte est aujourd'hui détruite ou complétement dénaturée ; X, 58.
et cela est regrettable, car tout y est grand, bien calculé et étudié avec intelligence. Aussi nous plaisons-nous à reproduire ce petit édifice, qui peut être utile à un architecte.

Porte d'une vigne, via di S. Sebastiano.

Peut-être peut-on s'étonner du caractère tout à fait monumental donné à cette porte, bien qu'elle conduise simplement à un jardin. Le motif d'ailleurs en est heureux et la composition ne manque pas d'un certain mérite.

Porte du palais Serristori, via di Borgo Vecchio.

Elle présente une belle étude de refends et le caractère de l'ensemble est d'un style sévère.

PLANCHE 334.

Plan et vue générale de la basilique de Saint-Paul (S. Paolo) hors les murs et de ses dépendances.

Cette vénérable basilique, située près des rives du Tibre et sur la route antique d'Ostie (*via Ostiensis*), à un mille des murailles de Rome et de la porte d'Ostie, aujourd'hui S. Paolo, fut, dit-on, primitivement bâtie par l'empereur Constantin le Grand, sur un cimetière où avait été enterré l'apôtre saint Paul. Ce premier temple fut consacré en 324 par le pape saint Silvestre ; mais comme il était trop petit pour l'affluence des fidèles, les empereurs Valentinien II, vers 388 (1), et Théodose Ier, successeurs de Constantin, le firent reconstruire plus ample et plus orné ; il fut terminé sous le règne d'Honorius. Le souvenir de ces faits est conservé dans les deux vers suivants, écrits en

(1) On trouve au bas du fût de la dernière colonne de la nef latérale, la mention du 4e consulat de Valentinien, qui correspond à l'année 390. Quant à Honorius, sous le règne désastreux duquel l'édifice fut achevé, il mourut en 423. Ce serait donc dans cet intervalle de 388 à 423, qu'il faudrait placer la construction de la basilique.

mosaïque sur le grand arc intérieur du côté de la grande nef, dit arc triomphal (voyez les planches 335 et 338) :

Theodosius cœpit, perfecit Honorius aulam
Doctoris mundi, sacratam corpore Pauli.

En 440, Galla Placidie, femme de Constance, qui fut associé à l'empire, et fille, sœur et mère des empereurs Théodose, Honorius et Valentinien III, fit exécuter sur l'arc triomphal, nommé pour ce motif Arc de Placidie, la mosaïque dite *Triomphe du Christ.*

L'église de Saint-Paul fut dans tous les temps l'objet d'un soin particulier de la part des papes.

En 1725, Benoît XIII fit élever la façade par Antonio Canevari et Matteo Sassi; cette façade, dirigée du côté du Tibre, est ornée de colonnes de marbre accouplées. Le petit plan topographique indique la distance de la basilique à la porte S. Paolo et sa situation à peu de distance des rives du fleuve, ainsi que de l'emplacement des trois églises : S. Maria Scala Cœli (*alle tre fontane*), SS. Vincenzo ed Anastasio, et une dernière église sous l'invocation de saint Paul, élevée au lieu même où l'on prétend que l'apôtre des Gentils fut décapité, et où, selon les légendes, jaillirent trois sources aux endroits touchés par sa tête, qui fit trois bonds en tombant. Les trois sources, qui ont fait appeler ce lieu : *alle tre fontane,* existent dans l'intérieur de l'église (voyez la planche 339).

La petite vue générale fait connaître l'aspect de l'ensemble des bâtiments; et le plan en donne les dispositions et les mesures exactes.

On sait que cette belle et antique basilique devint en 1823 la proie d'un incendie; il en est parlé plus loin (page 690). Nous avons été assez heureux pour pouvoir la contempler avant ce cruel désastre; mais alors notre travail sur Saint-Paul n'était pas achevé, et pour compléter nos renseignements nous avons dû recourir à l'excellent ouvrage publié par monsignore Nicolaï : *Della basilica di S. Paolo.* Roma, 1815, 1 vol. in-f°, 21 planches.

Ce temple immense, solitairement dressé dans le désert qui commence aux portes de Rome, était d'un intérêt d'autant plus précieux, qu'il formait en quelque sorte un véritable musée d'antiquités chrétiennes ; c'était, en même temps, un de ces rares édifices pouvant donner l'idée, non-seulement des premières basiliques chrétiennes, mais encore des basiliques antiques ; par son étendue et sa magnificence, il pouvait rivaliser même avec les plus renommées du paganisme.

Les basiliques, chez les anciens, étaient, dans le principe, des salles faisant partie du palais du souverain (comme l'indique leur nom dérivé du mot grec βασιλεὺς, roi) et où l'on rendait la justice ; on les appelait aussi *regiæ ædes*. Chez les Romains, les basiliques furent les tribunaux où siégeaient les juges et des espèces de *bourses* où se réunissaient les négociants pour traiter de leurs affaires commerciales. Selon Pline, Rome comptait jusqu'à dix-huit de ces édifices. Construits sur un plan rectangulaire plus long que large, ils formaient une salle, souvent divisée, dans le sens de sa longueur, par deux rangs de colonnes en une *nef* centrale plus large et en deux bas-côtés plus étroits et moins élevés. Dans de certaines basiliques, et entre autres dans la basilique *Æmilia*, figurée sur les fragments du grand plan de Rome conservé au Capitole (voir page 560) et dont vingt-quatre colonnes furent employées dans la construction de Saint-Paul hors les murs, il y avait quatre rangs de colonnes et par conséquent de doubles bas-côtés. Au-dessus de ces bas-côtés s'élevait fréquemment un second ordre donnant lieu à une galerie ou tribune. Le vaisseau tout entier était recouvert d'un toit en bois ; quelquefois les bas-côtés seuls étaient recouverts et la nef du milieu était à ciel ouvert. On pense que : « l'absence des voûtes et la légèreté des murs extérieurs dans ces monuments, ont été pour eux une cause de destruction presque générale. » A l'extrémité opposée à l'entrée, l'édifice se terminait par un hémicycle où était placé le tribunal. En avant de l'hémicycle s'étendait le transsept, élevé de quelques marches au-dessus

du pavé des nefs; il recevait quelquefois latéralement un tel développement, que Vitruve dit : que le monument prenait alors la forme d'un T. On retrouve là l'origine d'un des éléments particuliers au plan d'un grand nombre d'églises du moyen âge.

Les chrétiens consacrèrent volontiers les basiliques à l'usage de leur culte. Ces édifices, affectés seulement à des usages civils, ne leur inspiraient point la même répugnance que les temples qui avaient servi aux cérémonies religieuses du paganisme. Le plan d'ailleurs se prêtait aisément aux exigences liturgiques de la nouvelle religion; ils l'adoptèrent, en lui faisant subir quelques modifications, pour les premières églises qu'ils bâtirent. Ils trouvaient également dans le caractère de cette architecture une certaine conformité morale : à la place du culte tout extérieur du paganisme, ils venaient substituer un culte tout intérieur; aussi de l'extérieur du temple païen, la décoration passa-t-elle à l'intérieur de la basilique chrétienne; c'est ce qui a fait dire avec raison que les premières églises n'avaient été que des temples retournés.

Sous les portiques de l'étage supérieur, comme on en voit un exemple à Sainte-Agnès hors les murs (voyez planches 112, 113 et 114), se tenaient les vierges et les femmes, qui alors ne se mêlaient pas aux hommes. Cette disposition, du reste, ordinaire aux églises grecques, est rare dans les églises latines. Plus tard, aux VI^e^, VII^e^ siècles et suivants, dans les églises qui furent réparées ou édifiées nouvellement, le portique supérieur, devenu inutile, fut remplacé par un mur élevé, percé de fenêtres afin d'obtenir plus de jour, tandis que dans le principe on recherchait l'obscurité comme plus favorable au recueillement et rendant plus mystérieuses les cérémonies sacrées. Malgré les transformations qu'elle subissait à travers les âges, la basilique conservait toujours son caractère de monument antique approprié à des usages nouveaux; mais elle ne devait être qu'une forme de transition, pour ainsi dire, adoptée par le christianisme jusqu'à ce qu'il eût arrêté lui-même un programme en rapport avec les besoins

de son culte, et réalisé dans un nouveau système de construction l'expression vraiment originale de son architecture religieuse.

On a cherché à retrouver les vestiges de la première basilique de Saint-Paul, attribuée à Constantin; monsignore Nicolai, dont nous avons cité plus haut l'ouvrage sur cette basilique, a fait des recherches attentives et suivies à l'extérieur du monument, dans le but principal de s'assurer si l'église bâtie par Constantin avait été agrandie et étendue par les successeurs immédiats de ce prince, ou si ceux-ci l'avaient fait détruire pour en construire une autre plus grande et plus somptueuse. Si, en effet, ils n'avaient fait qu'agrandir le monument primitif, on en reconnaîtrait naturellement des traces sur les murs et aux points de jonction des deux constructions. Or, à l'exception des deux chapelles modernes du saint sacrement et du crucifix, du chœur et de la partie supérieure du clocher, toute la construction paraît homogène, uniforme; l'édifice tout entier ne présente à l'extérieur qu'une seule couleur et la même qualité de matériaux. La brique paraît de la même cuisson et elle est partout de la même grosseur et de la même longueur. Les murs de la grande nef ressemblent à ceux de la nef transversale et ceux-ci à ceux des nefs latérales. On a poussé ces investigations scrupuleuses jusqu'à sonder les points qui paraissaient les plus suspects; mais ces épreuves n'ont servi qu'à confirmer les conclusions déjà tirées de l'aspect extérieur. Excepté le chœur, qui, à la première vue, semble d'une construction identique, qu'on reconnaît bientôt comme étant postérieure, il n'existe aucune soudure, ni d'autres ressauts de mur que ceux des additions que nous venons de signaler, et les éperons, destinés à fortifier l'édifice et qui probablement furent construits peu de temps après son achèvement, car ni la qualité des matériaux, ni le mode d'emploi n'y ont pas sensiblement variés.

En avant de la basilique de Saint-Paul il y avait, au moyen âge, un *atrium* ou grande cour carrée, que le pape Adrien I^er^, à la fin du VIII^e^ siècle, fit paver en marbre; tout autour régnait un portique soutenu

par de grosses colonnes. On retrouve des traces de cette ancienne disposition dans la vignette jointe ici au texte.

Elle reproduit, d'après une gravure publiée à Rome par Ant. Lafreri, à l'occasion du jubilé de 1575 (1), l'état extérieur de la basilique au XVI^e^ siècle. Les colonnes du portique sont encore debout en partie; mais la toiture en est détruite.

L'affluence des fidèles à cette basilique était telle que, pour garantir la foule de la pluie et des ardeurs du soleil, les papes avaient fait établir un autre portique qui se prolongeait jusqu'à la porte de Rome, dite : *S. Paolo*. Il en restait encore des traces au X^e^ siècle. Outre la construction de ce long portique qui atteste la haute importance qu'avait dès lors ce monument religieux, on sait qu'au IX^e^ siècle

(1) Dans une autre gravure publiée sous le pontificat d'Alexandre VII (1655-1667), et par conséquent près d'un siècle après la première, la basilique présente à l'extérieur un aspect identique; seulement il manque au portique ruiné de la cour les deux colonnes situées à droite et à gauche de la petite porte d'entrée. Serait-ce simplement l'effet d'une négligence du graveur, qui aurait mal copié la gravure de Lafreri? Cela est peu probable, car pour les autres parties de l'édifice le dessin est semblable dans ces deux gravures. Il faut voir là plutôt une indication réelle de la destruction lentement opérée de ce portique.

Jean VIII bâtit dans son voisinage une grosse bourgade, appelée Giovannipoli, dans le double but de défendre la basilique contre les incursions des Sarrasins et d'assainir le canton où elle est située et où paraît avoir toujours régné endémiquement la *malaria*. « Cette petite ville, dit Melchiorri, dut être dans le lieu où, aujourd'hui (en 1838), hors de la basilique, il y a vers Rome une prairie avec une croix, qui indique que là furent ensevelis environ quatorze mille habitants de Rome dans la peste de 1656 à 1657. »

État ancien. — Parmi les monuments les plus anciens de la basilique de Saint-Paul, après la mosaïque du grand arc de Placidie, dont il a été parlé précédemment, on citait la porte d'entrée située au centre de la façade principale. Elle avait été exécutée à Constantinople en 1070, sous le pontificat d'Alexandre II, d'après les ordres du consul romain Pantaleone Castelli. Outre les images des prophètes et plusieurs sujets relatifs aux apôtres, le consul Castelli y était représenté prosterné aux pieds de saint Pierre; on y avait aussi figuré ses armoiries. Ces curieux bas-reliefs ont péri en grande partie dans l'incendie. Du côté droit, c'est-à-dire du côté de la *porte sainte*, on apercevait au fond un grand sarcophage antique, dont la sculpture, travail de la décadence, représente Marsyas écorché par Apollon. Ce tombeau renferme les restes de Pierre Léon, qui fut le tyran de Rome au XI^e^ siècle.

Au-dessus du portique, élevé en 1725 sur les dessins de Canevari, la façade était décorée de mosaïques, exécutées au XIII^e^ siècle par Pierre Cavallini.

La longueur de la basilique était de 433 pieds, depuis la porte d'entrée jusqu'au fond de la tribune. Les cinq nefs avaient 310 pieds de longueur et une largeur de 224. La grande nef, large de 82 pieds, avait 106 pieds de hauteur.

Le plan de la basilique de Saint-Paul est donné avec ses mesures dans la planche 334. On voit que ce plan était disposé en croix latine et divisé en cinq nefs par quatre-vingts colonnes formant

quatre rangs de vingt colonnes chaque. Celles des deux rangées du centre étaient plus grosses que celles des deux autres; vingt-quatre d'entre elles, plus précieuses, treize à droite et onze à gauche, étaient en marbre violet, dit *paonazzeto;* elles étaient cannelées aux deux tiers et avaient 36 pieds de hauteur. Selon une tradition très-ancienne et qui s'est maintenue très-vive jusqu'à nos jours, on croit qu'elles proviennent du mausolée d'Adrien. Cette opinion aurait été corroborée, dit-on, après l'incendie et la chute des colonnes, par la découverte du nom de l'impératrice Giulia Sabina, femme d'Adrien, inscrit à leurs extrémités et retrouvé dans le rapprochement des morceaux. Cependant cette provenance est contredite par d'autres archéologues, qui pensent que ces colonnes avaient été probablement tirées de la basilique *Æmilia,* au Forum. Les seize autres colonnes, complétant, avec les précédentes, les deux rangs de la grande nef, étaient en marbre de Paros. Toutes ces belles colonnes ont péri dans l'incendie. Quant à celles des petites nefs latérales, également en marbre de Paros, elles furent moins endommagées. Cependant, dans la reconstruction du nouveau Saint-Paul, elles ont été remplacées, comme les premières, par des colonnes de granit du Simplon.

Les nefs latérales étaient sans autel et sans décoration, et avaient la plus grande partie de leur pavé en briques. Le pavé de la grande nef, au contraire, était composé de fragments de marbre. Le plafond était formé d'une charpente de poutres de sapin d'une longueur très-remarquable; c'est elle qui servit d'aliment à l'incendie.

Les parois des murs de la grande nef étaient recouvertes de peintures représentant des sujets bibliques, sur l'âge desquelles les opinions des archéologues varient beaucoup. Selon d'Agincourt, elles auraient été exécutées au XI^e^ siècle. Ce curieux monument de l'art de la peinture, ainsi qu'une bonne partie de la série chronologique des portraits des papes qui se déroulait au-dessous, a aussi péri misérablement. Cette série des papes s'élevait au nombre de deux cent cinquante-trois. Elle fut commencée d'abord par saint Léon I^er^, puis

continuée par saint Symmaque. Benoît XIV fit restaurer ces peintures et ajouter des portraits nouveaux; enfin la série en fut complétée par Pie VII.

A l'extrémité de la grande nef deux immenses colonnes de marbre grec, dit *salino,* et d'une circonférence de $5^{m},129$, soutenaient le grand arc triomphal ou arc de Placidie, du nom de Galla Placidia (voir page 681). On voyait au-dessus de cet arc, sur le côté qui fait face à la porte d'entrée, l'antique mosaïque que saint Léon I^er^, ou, suivant d'autres écrivains, Galla Placidia fit exécuter en 440, et qui représente le Sauveur au milieu des vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse, avec les apôtres saint Pierre et saint Paul et les symboles des quatre évangélistes.

Pour pénétrer par les cinq arcades du fond de la grande nef dans la nef transversale, qu'on nomme également *croisée,* l'on montait cinq degrés. Ce transept, pavé en briques, était divisé en deux nefs par huit grosses colonnes (sept de granit et une de cipollin) soutenant un fort mur de division, allégi au milieu par un arc concentrique à l'arc triomphal, mais plus petit que ce dernier, avec lequel il se combine, ainsi qu'avec la tribune.

Quand on cherche ce qui a pu motiver la construction de ce mur, et qu'on le voit aboutir à des ouvertures circulaires ou à des croisées cintrées, qu'il a fallu boucher et dont on reconnaît à l'extérieur la trace encore bien évidente, on acquiert la certitude que c'est là une addition faite en un temps de barbarie. Il est vraisemblable qu'on a voulu, par ce moyen grossier, fortifier cette vaste nef transversale et diminuer les grandes portées, qui devaient inquiéter les constructeurs. Ils n'ont pas craint, au milieu de la décadence du goût qui régnait alors, de dénaturer l'édifice par un pareil expédient; et ils ont enlevé son caractère à cette belle nef, qui devait surprendre par son immense étendue et par l'abondance du jour, qui y pénétrait de toutes parts.

On a prétendu que la partie supérieure du clocher avait été ren-

versée à la suite de tremblements de terre, puis reconstruite; des traces de cette reconstruction se reconnaissent en effet. Nous serions même porté à croire que l'édification du mur du milieu de la nef transversale eut lieu à la suite d'un événement de ce genre, et qu'il fut considéré comme un immense éperon placé à l'intérieur, tandis qu'à l'extérieur quatre puissants éperons venaient encore fortifier cette même nef. Dans le même but de consolidation on supprimait à la fois de nombreuses croisées, lézardées par les secousses et qui sans doute menaçaient ruine. On retrouve encore aujourd'hui, après des siècles, les traces de l'existence primitive de ces baies ou croisées.

Au centre de la partie de la nef transversale voisine de la grande nef, et au-dessus de la confession où l'on conserve, dit-on, la moitié des corps de saint Pierre et de saint Paul (1), s'élevait l'autel papal, surmonté d'un ciboire d'architecture gothique, exécuté en 1280, et dont le dessin est dû au célèbre Arnolfo di Lapo. Ce monument de l'art du XIII^e^ siècle, qui a été restauré après l'incendie, est figuré dans la planche 336.

A chacune des extrémités de la double nef transversale étaient deux autels décorés de quatre colonnes de porphyre.

Le fond de l'abside, ou tribune, comme disent les Italiens, était occupé par le maître-autel, également décoré de quatre colonnes de porphyre, et dessiné par Onorio Lunghi, architecte, mort en 1619.

La voûte de l'abside était couverte de peintures en mosaïque du XIII^e^ siècle, commencées sous le pape Honorius III et terminées par l'abbé Orsini, qui devint pape sous le nom de Nicolas III. Ces mosaïques ont échappé à la destruction et ont été restaurées.

On voit, d'après la description qui vient d'être faite de l'ancienne basilique de Saint-Paul, combien ce vénérable édifice présentait d'intérêt pour l'histoire de l'art par la variété d'époques et de styles des

(1) L'autre moitié est dans la basilique de Saint-Pierre, au Vatican; les têtes de ces apôtres sont à Saint-Jean-de-Latran.

objets qu'il renfermait. Ainsi il confinait aux beaux siècles de l'antiquité par les vingt-quatre colonnes en *paonazzeto* de la nef et par leurs chapiteaux. Les autres colonnes, la mosaïque du grand arc de Placidie, le sarcophage de Pierre Léon (voir page 686), donnaient une idée de ce qu'étaient les arts sous les successeurs de Constantin. On suivait les traces de leur décadence pendant les siècles de barbarie dans la porte de bronze du milieu de la façade, dans la construction du mur de séparation de la nef transversale, dans le candélabre et les peintures qui décorent la grande nef. Les mosaïques de la façade et celles de l'abside sont des monuments de la première renaissance des arts au moyen âge, de ce XIII^e^ siècle, époque à laquelle l'art gothique atteignit au nord de l'Italie le plus beau développement. Enfin l'architecture des autels modernes et celle du portique de la façade, dessiné par Canevari, attestaient une nouvelle décadence au XVII^e^ siècle.

La basilique de Saint-Paul est confiée aux bénédictins de la congrégation du Mont-Cassin, qui furent établis par Martin V, en 1424, dans l'ancien monastère annexé à l'église et construit au XIII^e^ siècle(1). La planche 334 donne le plan de ce monastère. Le cloître est formé d'une suite d'arcades assises sur de forts piliers. Dans ces arcades sont enchâssées une foule de petites colonnes accouplées, la plupart à spirales et décorées de mosaïques de marbre. Cette décoration, œuvre du XIII^e^ siècle, est sans dignité ; elle manque à la fois de la gravité romaine et de l'élégance antique. De nombreuses inscriptions profanes et sacrées ont été incrustées dans les murs autour du cloître par les soins de l'abbé Galetti. Ces inscriptions sont reproduites dans le livre déjà cité de monsignore Nicolai.

Incendie. — Ce fut dans la nuit du 15 au 16 juillet 1823 qu'eut lieu le fatal incendie qui détruisit la basilique de Saint-Paul, épar-

(1) Ces religieux sont obligés, pour se soustraire aux dangers de la *malaria*, qui est endémique dans le voisinage de la basilique de Saint-Paul, de quitter cette résidence pendant les fortes chaleurs de l'été.

gnée par le temps depuis quatorze siècles. L'événement fut occasionné par suite de l'incurie d'ouvriers plombiers. Le feu se déclara d'abord dans la belle charpente; il se communiqua ensuite avec une incroyable rapidité à la toiture, qui, devenue la proie des flammes, s'écroula tout entière, entraînant dans sa chute une partie des murs. L'immense fournaise brûla ainsi plusieurs heures avec une activité sans égale. Les belles colonnes de marbre de la nef furent calcinées; celles de porphyre des autels et de la tribune furent fendues; les mosaïques furent détachées du mur. En cinq heures la destruction du vénérable temple chrétien fut presque complète et la perte irréparable. La tribune seulement, quelques mosaïques et quelques sarcophages échappèrent en partie au désastre.

Pour faire apprécier d'un coup d'œil toute l'étendue de la destruction qu'entraîna cette déplorable catastrophe, nous plaçons ici une gravure exprimant, d'après un dessin fait sur les ruines encore

fumantes, l'état du monument après l'incendie, et offrant ainsi l'affligeante comparaison des parties détruites et de celles restées debout. Parmi ces dernières un grand nombre, et entre autres les colonnes de la nef, n'étaient elles-mêmes en réalité que des débris, rendus par la calcination impropres à être utilisés.

Pendant que ce sinistre événement s'accomplissait aux portes de Rome, à une autre extrémité de la ville le pape Pie VII était sur le point de succomber à une grave maladie. Il mourut un mois après, sans avoir eu connaissance de ce malheur. Son successeur, Léon XII, et après lui les papes qui lui ont succédé, se sont attachés à le réparer.

Léon XII institua une commission chargée d'aviser à ce qu'il y avait de mieux à faire en cette circonstance. Cette commission, composée de cardinaux et des membres de l'académie de Saint-Luc, auxquels on adjoignit un certain nombre d'érudits, arrêta qu'on rétablirait la vieille basilique dans son état primitif. Une lettre encyclique fut adressée par le pape à tous les évêques du monde catholique, pour inviter les fidèles à s'associer par leurs dons à l'établissement de la nouvelle construction. Les princes et les peuples envoyèrent leurs offrandes, et une somme de 50,000 écus romains fut fournie annuellement par le trésor du gouvernement romain pour subvenir aux dépenses. L'architecte Pascal Belli, aidé des architectes Bosio et Camporesi, fut chargé de la direction des travaux. Après sa mort, survenue en 1833, il fut remplacé par notre honorable et docte ami l'architecte Luigi Poletti, à qui revient pour la plus grande part l'honneur de la reconstruction. Nous regrettons de n'avoir pu aller cette année, ainsi que nous l'avions projeté depuis longtemps, visiter ses brillants travaux. Nous sommes privé en conséquence du plaisir de leur donner ici le tribut d'éloges qu'ils méritent, et nous ne pouvons parler de la restauration que d'une manière sommaire.

État actuel. — Tout le monde s'accorde à louer la magnificence de la nouvelle basilique. Selon le vœu émis par la commission, elle

devait être rétablie dans les mêmes proportions et dans la même forme que l'ancienne. Mais ces sévères prescriptions fléchirent devant le désir de rendre cet édifice plus somptueux et plus digne, par la richesse de ses matériaux, d'être un des principaux temples de la capitale de la chrétienté.

Une nouvelle façade a été construite; elle est décorée d'un portique soutenu par quatorze colonnes de marbre grec veiné. L'intérieur de la basilique est divisé en cinq nefs par quatre-vingts colonnes de granit du Simplon (1), avec bases et chapiteaux corinthiens en marbre blanc. Les quarante plus grandes colonnes sont placées dans la grande nef du milieu, vingt de chaque côté; elles portent des arcades au-dessus desquelles règne un entablement en marbre veiné et s'élèvent les parois latérales, décorées d'un second ordre d'architecture. Dans le soubassement de ce second ordre sont distribués une suite de portraits des papes exécutés en mosaïque. Entre les pilastres de ces parois de la grande nef s'ouvrent de chaque côté dix fenêtres cintrées. Deux immenses colonnes en granit de Baveno, avec bases et chapiteaux en marbre blanc de Carrare, soutiennent le grand arc de Placidie, dont la face a reçu des mosaïques qui reproduisent les sujets des anciennes peintures.

« Les murs des deux dernières nefs latérales sont décorés de quarante-quatre pilastres corinthiens; vingt-deux de chaque côté. Ces pilastres, de beau cipollin, avec bases et chapiteaux de marbre blanc, ressortent admirablement sur les parois de marbre veiné, et soutiennent les arcs, entre lesquels on voit alternativement une niche et une fenêtre, les unes et les autres de forme cintrée. Au-dessus de ces pilastres et des colonnes qui leur correspondent en face s'élève une corniche qui supporte le plafond, lequel, tant dans ces deux dernières nefs que dans les deux autres latérales, est en belle har-

(1) Ces colonnes proviennent des environs de Baveno, sur le lac Majeur. Elles y ont été mises sur des radeaux; du lac Majeur elles ont descendu le Tessin jusqu'au Pô; elles ont ensuite descendu ce dernier fleuve jusqu'à la mer, où elles ont été embarquées sur des navires.

monie avec les plafonds de la nef du milieu et de la croisée (nef transversale). »

Le nouveau pavé de l'église a été surélevé de $0^{m},892$, afin de mettre le pavé moderne au-dessus des invasions des eaux du Tibre.

L'immense charpente a été habilement combinée et refaite avec de belles poutres de sapin, provenant des forêts des Camaldules. Un splendide soffite, qui dans l'ancienne basilique existait seulement au-dessus de la nef transversale, masque aujourd'hui la charpente dans toute l'étendue de l'église.

La nef transversale occupe l'aire de l'ancienne; mais elle a été reconstruite sur un dessin différent. Elle n'est plus divisée en deux parties; on a supprimé le pesant mur qui la partageait dans le milieu. Ce mur, qui n'appartenait pas à la construction primitive, était un témoin honteux de l'impuissance de l'art à une époque de décadence. « Le pavé de cette nef est en marbre blanc et en marbre dit *bardiglio* (1). Les parois sont incrustées de marbre de Carrare, jusqu'à l'entablement qui est en marbre blanc avec une frise de marbre violet. Cet entablement est soutenu par un ordre de vingt-quatre pilastres corinthiens cannelés, faits avec les fragments des colonnes de marbre violet de l'ancienne basilique; et ils ont les bases et les chapiteaux de marbre blanc. A chaque extrémité de la nef, il y a un autel flanqué de quatre grosses colonnes, aussi d'ordre corinthien, également faites avec lesdits fragments. »

« Au milieu de la nef, on observe l'ancien autel papal de la confession, érigé en 1280 et restauré des dommages de l'incendie. Cet autel est orné de quatre colonnes, d'un beau porphyre, soutenant un baldaquin d'architecture gothique, fait en forme de pyramide.

« Au-dessus de l'ancien maître-autel s'élève un somptueux baldaquin, soutenu par quatre colonnes très-estimées d'albâtre oriental. Les grands blocs avec lesquels ont été faites ces colonnes, érigées en

(1) La fin de cette description est empruntée à de récentes additions faites à la Description de Rome par Nibby.

janvier 1853, furent donnés au Saint-Siége, sous le pontificat de Grégoire XVI, par Mehemed-Ali, vice-roi d'Égypte, afin qu'ils fussent employés à la décoration de cette basilique.

« Vis-à-vis de cet autel s'ouvre l'ancienne tribune, en grande partie renouvelée, à laquelle on monte par deux degrés d'un rare granit rouge oriental. Dans cette tribune règne aussi le même ordre d'architecture que dans la nef; et il lui est semblable, non-seulement dans ses proportions, mais dans la qualité des marbres. Six pilastres en ornent les côtés; et les parois sont incrustées de marbre cipollin vert, jusqu'à l'entablement. Quatre colonnes avec leurs contre-pilastres décorent la partie centrale. Au milieu de ces colonnes s'élève sur cinq gradins le siége pontifical, tout en marbre blanc avec des ornements et des bas-reliefs dorés, la voûte et la façade de l'arc de cette tribune sont décorées des anciennes mosaïques faites vers l'an 1220, lesquelles ont été restaurées des dommages occasionnés par le feu. Un pavé construit en marbres rares et précieux complète la magnificence de cette tribune. »

Aux côtés de la tribune sont quatre chapelles richement décorées. Dans la seconde on vénère un crucifix en bois, sculpté par Cavanelli, crucifix qui, suivant une pieuse tradition, aurait parlé à sainte Brigitte, dont on voit la statue, exécutée par Stefano Maderno. La troisième chapelle est l'ancien chœur, dont Carlo Maderno fut l'architecte. Les deux autres chapelles ont été exécutées d'après les dessins du chevalier Poletti.

PLANCHE 335.

Basilique de Saint-Paul hors les murs; coupes sur la longueur et sur la largeur des nefs.

Ces coupes, avec le figuré du plan de la planche précédente, sont les dessins les plus importants que nous donnons sur la basilique de Saint-Paul. On trouvera ici le complément des mesures qui

n'avaient pu être indiquées sur le plan; de sorte qu'il reste peu de chose d'inexpliqué de l'antique et précieux édifice, dont les dimensions principales sont ainsi bien connues.

La même planche contient deux détails de la remarquable charpente, qui a toujours été citée comme un modèle du genre.

Sur les deux coupes on aperçoit au fond de l'abside et l'on admire encore aujourd'hui une antique mosaïque restaurée (voir page 689). Cette peinture a été attribuée à l'artiste Cavallini, mentionné à la fin du précédent article, et qui mourut en 1344, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans; il fut enterré dans la basilique. Si cette peinture a été commencée sous le pape Honorius III, vers 1220, Cavallini n'aurait alors été qu'un des collaborateurs postérieurement employés à ce travail.

PLANCHE 336.

Basilique de Saint-Paul hors les murs; ciboire et détails divers.

Ce ciboire, qui occupe le milieu de la planche, était placé au-dessus du maître-autel de la confession de Saint-Paul. Il était situé dans l'axe de la grande nef, à l'entrée du transept et près de l'arc triomphal. L'autel papal fut exécuté dans le style ogival par Arnolfo di Lapo, artiste florentin, aidé de son compagnon Pietro. Il était orné, ainsi que la confession, de marbres d'une grande richesse. Les quatre colonnes qui supportent le baldaquin étaient de porphyre rouge. Les inscriptions placées dans la partie supérieure indiquent qu'il fut construit en 1280, par ordre de l'abbé Bartolomeo. Cet autel, restauré depuis l'incendie, a été conservé.

On peut consulter avec fruit la même planche pour des détails très-curieux qui font connaître les arrangements de certaines parties difficiles de la charpente et les combinaisons adroites auxquelles ils ont donné lieu.

Notre gravure reproduit également une portion du plafond qui

existait au-dessus de la nef transversale et qui fut exécuté en 1587, sous Sixte V.

PLANCHE 337.

Basilique de Saint-Paul hors les murs; vue principale de l'intérieur de l'église, prise de l'entrée de la grande nef.

Cette perspective donne une idée fort complète et très-exacte du magnifique aspect de l'intérieur de l'antique basilique avant l'incendie de l'année 1823. C'est avec un vif intérêt sans doute qu'on retrouvera ici l'image de cette riche et curieuse décoration, dont les détails sont à jamais perdus.

La belle charpente qui a servi d'aliment à l'incendie avait été conçue dans un système de fermes accouplées, système qui a été rétabli dans la nouvelle basilique. Les bois avaient été extraits de la Calabre pour la vieille basilique, tandis que les nouveaux bois ont été fournis par les forêts des Camaldules. Nous avons déjà dit que la charpente moderne n'est plus visible comme l'était l'ancienne, et qu'elle est masquée par un brillant et riche soffite.

On remarquait autrefois sur le pavé de l'église l'épure de la coupole de Saint-Pierre, que Michel-Ange, ou son successeur Giacomo della Porta, durent tracer pour y conserver le plan destiné à l'exécution.

PLANCHE 338.

Basilique de Saint-Paul hors les murs; détails de plusieurs mosaïques.

Les mosaïques réunies sur cette planche présentent des types distincts, d'autant plus précieux que ces monuments disparaissent et deviennent chaque jour plus rares. Les deux mosaïques du v^e^ et du XIII^e^ siècle, enlevées l'une de dessus l'arc triomphal et l'autre de

la façade, ont été transportées dans la nef transversale et restaurées. La mosaïque du v^e^ siècle surtout conserve un document important, qui fixe d'une manière authentique la date de la fondation et de l'achèvement du vieil édifice.

PLANCHE 339.

Églises situées aux Trois-Fontaines (alle Tre Fontane), hors de la porte S. Paolo.

Ce lieu, où existait jadis une bourgade nommée *ad Aquas Salvias* et habitée par les premiers chrétiens, était fort révéré, parce que, selon la tradition, c'était en cet endroit que fut décapité saint Paul. On prétend qu'en tombant, sa tête fit trois bonds, et qu'aux endroits où elle toucha la terre, jaillirent miraculeusement trois sources ou fontaines, qui, depuis, ont fait appeler ce lieu *le Tre Fontane*. Ces trois sources sont actuellement dans l'intérieur de l'église Saint-Paul, une des trois églises dont il est parlé dans cet article.

La première, dédiée aux saints Vincent et Anastase, fut élevée en 626 par le pape Honorius. Adrien I^er^ la restaura en 772, et Léon III en 800. Charlemagne la dota de terres et de châteaux, et Innocent II, en 1140, la donna aux moines de Cîteaux. Elle est d'architecture gothique et à trois nefs, divisées par des pilastres. Sur ces pilastres sont peints à fresque les douze apôtres, exécutés, dit-on, sur les cartons de Raphaël.

L'église *S. M. Scala Cœli* fut bâtie sur un cimetière rempli de corps de martyrs. En 1582 le cardinal Alexandre Farnèse la fit reconstruire sur les dessins de Vignole, et le cardinal Aldobrandini la fit terminer par Giacomo della Porta. Le plan en est très-bien ajusté et tout à fait académique. Son nom de *Scala Cœli* lui viendrait d'une vision de saint Bernard, qui crut voir une échelle mystique, par où montaient au ciel les âmes des défunts pour qui il disait la messe.

La troisième église, dédiée à saint Paul, occupe l'emplacement même où le saint apôtre reçut le martyre. Les trois sources dont il est parlé plus haut sont placées dans l'intérieur, sur une même ligne; elles sont décorées en forme d'autels, ornées de niches, avec colonnes de vert antique. On verra au plan A que la forme de l'église a été subordonnée à la disposition de ces fontaines. Ce fut le cardinal Aldobrandini qui fit bâtir cette église, en 1590, sur les dessins et sous la direction de Giacomo della Porta.

Dans la vue pittoresque du haut de la planche, l'église de *SS. Vincenzo ed Anastaso* est placée à gauche; celle de *S. M. Scala Cœli,* qui se voit à droite, avec ses frontons et son joli petit dôme, rappelle le style de Palladio. Quant à l'église *S. Paolo,* qu'on distingue au fond, elle n'a rien dans son extérieur qui se recommande à l'attention. L'architecte est resté ici, comme presque toujours, bien inférieur à son maître.

PLANCHE 340.

Palais Giustiniani; plan et coupe, et vue du vestibule.

Ce palais des princes romains Giustiniani fut élevé par le marquis Vincenzo, célèbre par ses richesses et par sa magnificence. Il y avait réuni une collection de peintures remarquables et une nombreuse galerie de bas-reliefs et de statues antiques, s'élevant à plus de cinq cent soixante. Ce même marquis, si opulent, fit graver et publia sa belle galerie en deux volumes in-folio. Aujourd'hui les sculptures sont en partie dispersées, ainsi que les tableaux de prix. VIII, 6.

Commencé par Giovanni Fontana, ce palais fut achevé par Borromini, qui laissa sur les façades des détails entachés de son goût bizarre et maniéré. Le plan est disposé dans un assez bon parti; le vestibule particulièrement mérite d'être cité : il est orné de douze belles colonnes de granit gris, et des statues antiques y sont distribuées avec goût.

PLANCHE 341.

Habitation et nymphée du collége Nazzareno; plan, coupe et élévation.

III. 26. Ce collége fut institué en 1622 par le cardinal Michel' Angelo Conti, de Rimini, pour des jeunes gens de cette ville. Comme le cardinal était titulaire de l'église de Nazareth, il voulut que l'établissement prît le nom de *Nazzareno*. Les lettres et les sciences furent enseignées par les clercs réguliers des écoles pies. Le fondateur logea les jeunes gens dans son propre palais. De nos jours le privilége n'est plus limité à des jeunes gens nés seulement à Rimini.

On trouve un certain talent dans l'agencement du vestibule et de l'escalier, et dans le portique qui fait suite à ce vestibule et qui a été transformé en galerie de botanique.

Dans le jardin est une nymphée, d'une décoration agréable et ornée de mosaïques qui représentent des berceaux et des oiseaux, avec des grottes abondamment pourvues de belles eaux par l'aqueduc voisin de l'eau vierge.

Palais degli Atti, via Giulia.

VII. 1. Ce palais est situé à peu de distance du Tibre, qu'on aperçoit au delà de la rue dell' Armata et à la suite du jardin de l'habitation. Le plan renferme les dispositions d'une habitation complète. Tout s'y présente dans de justes proportions. Le jour et l'air sont abondamment fournis par une petite cour située à mi-étage, après deux révolutions du grand escalier.

Palais, vicolo della Pedacchia.

X. 3. Le plan de ce petit palais est d'une disposition assez originale et assez pittoresque. Quoique établi dans des dimensions exiguës, il

semble porter un certain caractère de grandeur : mérite réel et qu'il faut apprécier.

Les jardins, situés sur le penchant du Capitole, sont élevés au niveau du premier étage. L'escalier y fait arriver par trois rampes ou révolutions. On peut avoir une idée de ces jardins, qui sont d'un aspect agréable, d'après la vue ci-contre. On y reconnaît à gauche, à sa haute corniche à console, le petit palais di Venezia (voyez planches 74 et 77), qui se trouvait ainsi réuni au Capitole ; de sorte que les papes pouvaient, au besoin, se réfugier dans ce dernier édifice et se mettre à l'abri d'un coup de main.

Le petit palais, dont la cour est reproduite ici dans la vignette, fut, dit-on, bâti par Pietro da Cortone, à qui il servit d'habitation.

PLANCHE 342.

Plan du palais Muti Bussi, piazza d'Ara Celi.

Le plan de ce palais est d'une combinaison fort adroite et habilement imaginée par Gio. Antonio de' Rossi, qui, dans un terrain aussi ingrat, sut à la fois régulariser les salles et la cour, et placer un noble et spacieux escalier. Ce qui plaît surtout dans cette ingénieuse composition, c'est que la forme étrange et l'exiguïté de l'espace, dont l'architecte pouvait disposer, ne semblent point l'avoir embarrassé;

nulle part la difficulté et la contrainte ne s'y montrent; toutes les pièces sont parfaitement éclairées; aucune ne semble perdue. Il y a dans ce plan un genre de mérite qui lui donne une valeur particulière et le signale comme un modèle utile à consulter. Aussi le propose-t-on souvent comme sujet de composition aux élèves d'architecture.

Plan d'une maison, via di Monserrato.

VII. 6. Cette maison, si simple, n'a pas dû coûter d'efforts de composition; on y remarque la grandeur des salles, qui d'ailleurs sont bien disposées. (Voyez une fenêtre de cette maison, planche 324, et la porte d'entrée, planche 345.)

Plan d'une maison, via d'Ara Celi.

IX, 42. Malgré sa petitesse, cette composition plaît par l'apparente grandeur de ses proportions. Le portique, l'escalier et le vestibule sont d'une combinaison très-simple; mais tout s'y agence naturellement, et c'est cela même qui en rend l'aspect agréable dès l'entrée et à la première vue.

Plan d'une maison, via de' Falegnami.

VIII, 40. Cette maison, qui n'a pas d'importance et qui est fort négligée, frappe néanmoins par les heureuses dispositions de son double portique, de son petit jardin et de ses fontaines.

Partie construite du palais de l'évêque de Cervia, via de' Banchi.

V, 37. Cette partie de constructions, quoique peu avancées, frappent tous ceux qui viennent à Rome y chercher des sujets d'étude. On y reconnaît la main d'un maître, et les beaux détails signalent la

manière d'Antonio da Sangallo, qui en fut effectivement l'architecte, ainsi que l'atteste le passage suivant de Vasari, extrait de la *Vie de Sangallo* : — « *Mentre che questi tempi si fabbricavano tornò Antonio in « Roma, dove diede principio in sul canto di S. Lucia, laddove è la « nuova zecca, al palazzo del vescovo di Cervia, che poi non fù « finito.* » Tandis que ces temples (deux petits édifices dans une île du lac de Bolsène) se construisaient, Antoine revint à Rome, où il commença à l'angle de Sainte-Lucie, où est située la nouvelle Banque, le palais de l'évêque de Cervia, qui depuis ne fut pas fini. »

PLANCHE 343.

Église S. Grisogono.

On fait remonter l'origine de l'église de Saint Chrysogone jusqu'au pape saint Sylvestre (IVe siècle). Grégoire III la restaura en 731 et y établit des moines venus d'Orient à la suite des persécutions exercées sur les iconoclastes, sous Léon l'Isaurien. En 1480 Sixte IV la concéda aux moines carmélites de la congrégation de Mantoue, qui la possèdent encore aujourd'hui. Le cardinal Scipion Borghèse, en 1623, en fit renouveler la construction par l'architecte Gio. Battista Soria. Celui-ci rebâtit la facade et le portique, qu'il orna de quatre colonnes doriques de granit rouge. XIII. 3.

L'intérieur ressemble à celui de S. M. in Trastevere. Il forme trois nefs, divisées par des colonnes de granit, provenant de la Naumachie voisine d'Auguste ou des thermes de Sévère, mais dont les chapiteaux ioniques sont modernes. Le grand arc de la tribune est porté par deux colonnes de porphyre d'ordre corinthien. Le maître-autel est recouvert d'un baldaquin élevé sur quatre colonnes d'un albâtre très-rare. Le plafond, doré et fort riche de moulures, est divisé en nombreux compartiments. Il était orné d'une admirable fresque du Guerchin, qui a été enlevée et transportée en Angleterre. Aujourd'hui une copie a remplacé l'original.

PLANCHE 344.

Petit palais, via Giulia; plans, façade et coupes.

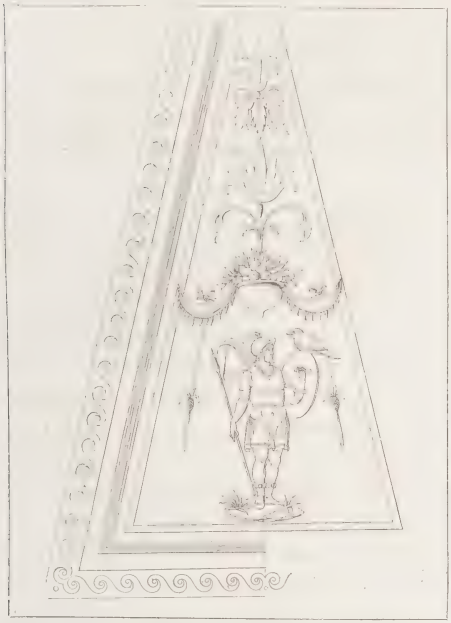
V. 30. La tradition a constamment désigné ce petit palais comme l'œuvre de Baldassarre Péruzzi. Elle est corroborée par les analogies qu'on remarque entre les détails et ceux des palais Massimi; et c'est une question définitivement tranchée pour nous, depuis que nous avons retrouvé les dessins originaux provenant de la main du maître. On reconnaît ici la justesse d'esprit de Péruzzi et la simplicité élégante de son dessin.

Une pente douce fait monter au vestibule, dont le sol ainsi élevé est préservé des crues du Tibre, situé dans le voisinage; une autre pente douce, placée sous la première révolution du grand escalier, fait descendre aux souterrains.

La disposition des plans est ingénieuse; le motif de la façade du vestibule et de la cour brille surtout par ses excellentes proportions. Sur la façade, qui est d'une extrême simplicité, sont habilement peintes des figures qui représentent des personnages marquants de la famille de Médicis, les armes de cette famille, des groupes de guerriers et des frises d'armures. Les moulures des croisées et des bandeaux sont seules en relief. On a lieu de croire que ces peintures sont de la composition et probablement de la main de l'architecte Baldassarre Péruzzi. Les figures sont d'un bon style et dans le caractère des statues antiques.

Les têtes de profil du rez-de-chaussée, les armures et trophées de la frise qui se dessine sous les croisées du premier étage, et les quatre figures des angles, au premier et deuxième étage, sont peintes en bronze doré; tandis que les autres figures de ces mêmes étages, ainsi que la frise intermédiaire, sont en grisaille. Les armes des Médicis placées au milieu et les deux figures portant, l'une une épée, et l'autre un bouclier, qui les accompagnent, sont peintes à fresque.

Malgré la pluie et les intempéries des saisons durant trois siècles, ces dernières figures étaient encore d'une conservation parfaite quand nous les avons vues, en 1821 et 1823. Mais depuis qu'on a transformé ce petit palais en caserne d'infanterie, les peintures ont beaucoup souffert; et quand nous avons cherché à les reproduire en 1845, nous les avons trouvées méconnaissables et cruellement mutilées.



Il existe encore des peintures arabesques sur les voûtes de l'escalier; elles ne manquent pas d'un certain charme, et nous en reproduisons ici une partie assez bien conservée.

Sous l'appui de la croisée du milieu du premier étage se trouve une petite mezzanine qui donne du jour à la voûte du corridor. Au-dessus de cette mezzanine est une table de marbre noir, sur laquelle est gravée cette inscription :

COSMO MEDICI — DUCI FLOREN. II — PACIS ATQUE — JUSTICIAE CULTORI.

Dans l'appartement du premier étage on peut signaler des plafonds en bois, ornés de caissons et de rosaces d'un joli dessin. Les

compartiments du pavé en briques de l'une des salles sont fort gracieux.

Le balcon de la baie du fond de la cour, sous la terrasse, est présentement muré; on en distingue seulement les traces. Il se trouve indiqué sur les dessins originaux de Péruzzi. On jouissait de là de la vue du Janicule et des bords du Tibre.

Nous ne pouvons nous dissimuler la proportion disgracieuse de l'arcade du milieu de la cour, trop large au premier étage par rapport à celle du rez-de-chaussée. Ce motif est d'ailleurs très-difficile à combiner agréablement.

PLANCHE 345.

Détails du petit palais, via Giulia.

V. 3.. Nous donnons ici, sur une plus grande échelle, une partie des détails du petit palais gravé dans la planche précédente. Les peintures sont exactement rendues avec le caractère qui les distingue.

Déjà sans doute, dans la planche qui précède, on aura remarqué que la porte du rez-de-chaussée, sous le vestibule, diminue d'ouverture dans la partie supérieure, vers le linteau. Nous avons vu que ce système, indiqué par Vitruve et qu'on retrouve chez les anciens, a été suivi par Antonio da Sangallo au rez-de-chaussée du palais Farnèse. A cette époque du XVI^e^ siècle, quand la ferveur pour les anciens était dans tous les cœurs, quand le culte de l'art antique était devenu une religion véritable chez tous les maîtres, lorsque des commissions de savants étaient instituées pour commenter Vitruve, il n'est pas étrange que les deux éminents architectes Péruzzi et Sangallo, étudiant souvent ensemble les monuments anciens, aient fait presque en même temps des applications des mêmes doctrines. Celle-ci, du reste, n'a dû précéder que de peu d'années celle faite au palais Farnèse.

Porte d'entrée d'une maison, via di Monserrato.

Cette porte principale de la façade est un peu courte, mais d'un assez bon style. Sa construction date du commencement du XVI^e^ siècle, c'est-à-dire est contemporaine de Bramante; elle pourrait même être attribuée à ce maître. Déjà nous avons présenté (planche 324) un détail de croisée de cette maison. L'inscription gravée sur la frise : TRAHIT SUA QUEMQ. VOLUPTAS, rappelle, selon l'usage de cette époque, la devise adoptée par le propriétaire. VII. 6.

PLANCHE 346.

Palais Lancellotti, via de' Coronari.

Ce palais, commencé sous Sixte V par Francesco da Volterra, fut terminé quelques années après par Carlo Maderno. La porte d'entrée, qui est du plus mauvais goût, fut ensuite achevée par le grand peintre Domenico Zampieri, dit le Dominiquin. Nous publions de ce palais la seule partie qui soit digne d'intérêt : le plan, dans lequel le portique et l'escalier sont assez bien disposés, et la vue pittoresque, qui fait connaître les antiquités placées sous les portiques. Les quatre colonnes du portique du rez-de-chaussée sont en granit gris, et celles du premier étage en granit rouge. C'est dans ce palais que se réunissait l'Académie *degli infecondi* tout le temps de son existence. V. 16.

Maison construite par Raphaël pour son habitation sur la place Saint-Pierre, près le Vatican.

Cette maison, disposée par Raphaël, en 1513, pour son habitation, dans le voisinage du Vatican, où il exécutait des travaux considérables et ses plus sublimes peintures, fut bâtie par le grand architecte Bramante, son oncle et son protecteur. Elle fut démolie

en 1661 pour la construction de la colonnade de la place Saint-Pierre, élevée par Bernini. Nous n'avons donc pu en rétablir le dessin que d'après de vieilles gravures, où le palais est désigné sous le nom *dell' Aquila*, et en nous guidant pour les détails sur les œuvres de Bramante et de Raphaël.

Cette habitation était située *via di Borgo Nuovo*, dans l'îlot désigné par la lettre A sur le plan à droite de la planche. Voici ce que dit Vasari sur ce palais, dans la *Vie de Bramante* : « *Fece fare in* « *Borgo il palazzo che fù di Raffaello da Urbino, lavorato di mattoni* « *e di getto con casse, le colonne e bozze di opera dorica e rustica,* « *cosa molto bella ed invenzion nuova del fare le cose gettate.* — « Il (Bramante) fit construire au quartier du Borgo le palais qui fut « la propriété de Raphaël d'Urbin, lequel fut exécuté en briques « et en stuc, ouvrage dorique et rustique, invention très-belle et « nouvelle de l'emploi du stuc. » Dans la façade, la proportion des étages et les ajustements sont parfaitement entendus. Raphaël, en y plaçant les armes des Médicis, a voulu exprimer son attachement et sa reconnaissance pour Léon X.

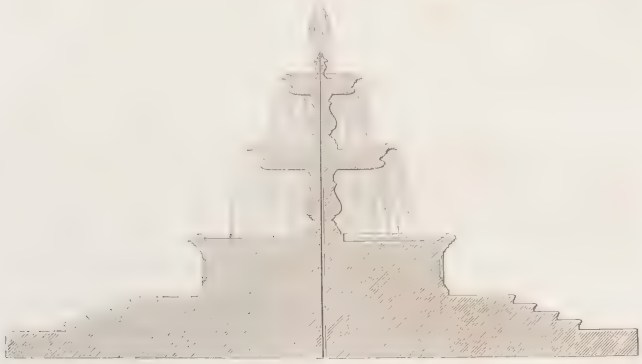
PLANCHE 347.

Vue de la fontaine, piazza della Madonna de' Monti.

I, 15. Le motif de cette fontaine est simple ; mais elle est d'un aspect et d'une proportion qui plaisent, et ce sont là des qualités réelles qui méritent d'être appréciées. Quelques mesures principales, ajoutées sur le plan et sur la vue de l'ensemble, rendent compte des excellentes proportions de cette fontaine et permettent de les reproduire au besoin.

Nous avons trouvé quelque analogie entre cette fontaine et celle qui orne le cloître du couvent de' SS. Apostoli (planche 168), et que nous avons attribuée à Domenico Fontana, l'architecte en faveur sous Sixte V.

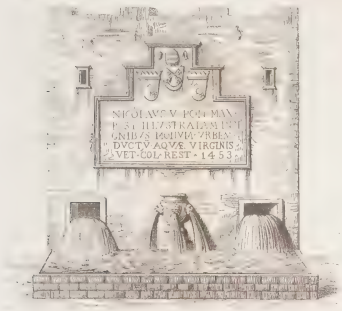
Pour compléter l'intelligence de ce petit monument, nous ajoutons ici une gravure sur bois destinée à en montrer la coupe.



Vue de la place et de la fontaine de Trevi.

La source de l'eau vierge (*acqua vergine*) est à huit milles de Rome, sur l'ancienne voie Collatine. Elle entre dans Rome après avoir traversé la villa Borghèse et le monte Pincio, et elle arrive au pied de la *Trinità de' Monti*, sur la place d'Espagne, d'où elle se bifurque pour se répandre en ville. Son nom lui vient, dit-on, de ce qu'elle fut indiquée par une jeune fille à des soldats altérés. Agrippa, gendre d'Auguste, fit amener cette eau, à ses frais, pour l'usage des thermes qu'il faisait édifier derrière le Panthéon. Les conduits souterrains furent ensuite restaurés sous Claude et Trajan; puis ils furent négligés environ mille ans, à la suite des dévas-

II, 28.



tations des barbares, jusqu'à Nicolas V, qui les fit réparer par Léon-Battista Alberti, en 1453. Ce fait est attesté par une inscription qu'on retrouve sur une vieille gravure que nous reproduisons à la page précédente.

D'autres papes, et entre autres Pie IV, au XVI^e^ siècle, firent encore faire des réparations importantes. L'aspect des lieux, vers cette époque, nous a été aussi conservé par une ancienne gravure, ayant la date de 1663, dont nous donnons également ici une reproduction. Sur cette copie se distinguent encore trois bouches, ou trois voies, pour l'écoulement des eaux : d'où le nom de *Trevi*, donné à cette fontaine. Quelques-uns croient cependant que ce nom de *Trevi* lui vient de ce que les eaux sont divisées en trois embranchements dans le quartier et suivent trois directions différentes.

C'est Clément XII qui fit commencer, en 1735, la splendide décoration fidèlement représentée sur nos planches 347 et 348. Elle fut exécutée par l'habile architecte Nicolas Salvi (né en 1699, mort en 1751), qui l'adossa à la façade du palais Conti, aujourd'hui Poli, appartenant au prince de Piombino.

Les armoiries de Clément XII sont ajustées au sommet du monument; quatre figures en décorent l'attique, et dans le milieu on lit l'inscription qui proclame ce pape comme l'auteur de ces magnifiques travaux :

CLEMENT XII. PONT. MAX.
AQUAM VIRGINEM
COPIA ET SALUBRITATE COMMENDATAM
CULTU MAGNIFICO ORNAVIT
ANNO DOMINI MDCCXXXV. PONT. VI.

Une autre inscription, placée au-dessus de la première, dans la frise du grand ordre, rappelle que les travaux furent complétés sous le pontificat suivant, celui de Benoît XIV.

Enfin, comme les statues et les bas-reliefs, exécutés en pierre ou en stuc, furent remplacés par des ouvrages en marbre du temps de Clément XIII, cette amélioration a donné lieu à une troisième inscription, placée dans la frise du petit ordre ionique, et conçue en ces termes :

POSITIS SIGNIS ET ANAGLYPHIS TABULIS
IUSSU CLEMENTIS. XIII. PONT. MAX.
OPUS CUM OMNI CULTU ABSOLUTUM
A. DOM. MDCCLXII.

La statue gigantesque de la niche du milieu représente Neptune, debout sur un char formé d'une conque, que traînent des chevaux marins dirigés par des tritons. Des eaux limpides jaillissent abondamment et de tous côtés de rochers, disposés avec beaucoup d'habileté sous les pieds du dieu. Les statues en marbre de Neptune, des tritons et des chevaux sont du sculpteur P. Bracci. Celles des deux niches, représentant l'Abondance et la Santé, sont dues au ciseau de Phil. Valle. Les deux bas-reliefs sculptés au-dessus représentent : l'un,

Agrippa ordonnant la construction de l'aqueduc, l'autre, la jeune fille indiquant la source aux soldats.

Une dernière gravure sur bois que nous plaçons ici reproduit une vue très-pittoresque d'une portion de l'aqueduc antique servant à amener l'eau à la fontaine de Trevi, et au pied duquel on a disposé un vaste lavoir, desservi par le trop plein des eaux.

PLANCHE 348.

Vue du milieu de la fontaine de Trevi, autrefois fontaine de l'eau Vergine.

H. 48. Cette planche donne, de face, et par conséquent d'une manière plus distincte, la vue de la fontaine de Trevi, représentée en perspective fuyante dans la gravure précédente. Cette œuvre de l'architecte Salvi, à laquelle Milizia donne l'épithète pittoresque de *strepitosa,* présente un ensemble d'une grande richesse. Cette fontaine occupe malheureusement un emplacement beaucoup trop resserré, et il est regrettable qu'on n'ait pas songé à la débarrasser du fâcheux voi-

sinage des maisons mesquines qui l'enveloppent, et à lui donner une place régulière et spacieuse, en rapport avec sa magnificence.

PLANCHE 349.

Port de Ripetta, dit port Supérieur, via di Ripetta.

Clément XI, en 1704, fit disposer ce port pour le service public et pour l'embellissement de la ville. C'est là qu'abordent les navires qui descendent le Tibre et viennent de la Sabine et de l'Ombrie, chargés de grains, de vins, d'huiles, de charbons, qu'ils déchargent en cet endroit. Alessandro Specchi, assisté de Gio. Fontana, fut chargé de diriger les travaux, consistant dans l'élévation d'un mur de soutènement demi-circulaire, autour duquel ont été disposés de larges degrés qui facilitent l'accès du fleuve. Le travertin employé dans ces constructions fut emprunté à des portions d'arcades du Colisée, écroulées lors d'un tremblement de terre, en 1703. Le centre de la place est orné d'une fontaine, et aux extrémités sont deux colonnes graduées, où ont été marquées les crues extraordinaires du fleuve. On cite comme la plus terrible celle de 1598, où les eaux atteignirent la boule qui termine ces colonnes. IV. 3.

Pour donner une idée très-nette des localités, la planche 349 contient, outre le plan du port et de ses dépendances, une vue de chaque rive. Sur la vue de la rive droite apparaissent au loin Saint-Pierre et le Vatican, et la chaîne du Monte-Mario ; et sur celle de la rive gauche divers monuments, notamment l'église S. Girolamo de' Schiavoni et le palais Borghèse.

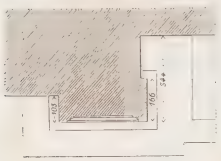
PLANCHE 350.

Tombeau du cardinal Pietro Ferrici, dans le cloître de la Minerva.

Ce tombeau est placé dans le cloître de la Minerva, près de la porte de ce cloître qui conduit à la fameuse bibliothèque Casana- IX. 8.

tense, confiée aux soins des Dominicains et une des plus riches de la ville. La composition de ce tombeau est charmante, d'une grande délicatesse et d'une proportion excellente. L'ornementation en est exécutée avec un sentiment exquis. Il est regrettable que les figures, bien que d'un travail fini, laissent à désirer sous le rapport du style. Les parties les plus remarquables de ce petit monument sont les arabesques des pilastres, la croix placée au-dessus du sépulcre, les griffes qui supportent ce sarcophage et les demi-guirlandes suspendues aux angles, à droite et à gauche de l'inscription. Le bon ajustement des demi-chapiteaux qui se retournent sous l'architrave méritait d'être mentionné. Pour en bien faire saisir la disposition nous en reproduisons ici une vue perspective et le plan donnant les mesures de la saillie et de la profondeur.

PORRET.



Plafond de l'église S. Francesca Romana.

I, 88. La division des compartiments de ce plafond est variée et bien entendue. Les sujets principaux ou secondaires ont chacun leur importance relative et se balancent convenablement. Vu la hauteur du plafond et son éloignement de l'œil du spectateur, les ornements ont pu en être traités avec moins de finesse et de scrupule d'exécution que des objets plus rapprochés. Les couleurs dont il est nuancé ont été distribuées avec goût.

Plan de la chapelle Bolognetti, via Nomentana.

Cette chapelle est située hors de la porte Pia, au nord-est et à un mille de Rome, au bord de la voie antique Nomentana. La disposition en est assez bien conçue et assez bien étudiée, et elle serait parfaitement convenable pour la chapelle particulière du palais d'un souverain. Deux escaliers, placés derrière l'autel, conduisent d'une part à des tribunes publiques, et de l'autre aux pièces d'habitation pour le prêtre qui dessert la chapelle, et au-dessous desquelles se trouvent la sacristie et ses dépendances.

Plan de l'église S. Carlo a' Catinari.

Le quartier où est située cette église était habité par des fabricants d'écuelles communes, appelées en latin *catina* ou *catini;* c'est de là que proviendrait, dit-on, la désignation qui lui est restée. Le plan de l'église est d'une disposition régulière. On est frappé, en y entrant, de l'effet produit par sa grandeur et par sa coupole, une des plus élevées de Rome; les quatre pendentifs en sont décorés de peintures figurant les vertus cardinales, ouvrage célèbre du Dominiquin. Quelques autres ouvrages de grands peintres y attirent encore des visiteurs; mais l'architecture de l'édifice est dépourvue de goût. Il fut bâti en 1612, sur les dessins de Rosati; la façade a été ajoutée par J. B. Soria, architecte romain, né en 1581 et mort en 1651. VIII, 39.

PLANCHE 351.

Portes projetées par Bramante pour l'entrée principale du palais della Cancellaria et pour celle de l'église S. Lorenzo in Damaso.

Nous avons consacré dans notre premier volume plusieurs articles à l'étude du palais de la Chancellerie, cette œuvre si caractéristique du talent de Bramante. A l'occasion de la planche 80, qui en pré- VI, 23.

sente l'élévation, nous disions (page 224) que « la porte du palais, n'étant pas d'un goût très-pur, ne méritait pas d'être reproduite avec ses détails. » Cette porte fut établie sous la direction de Domenico Fontana. Nous sommes heureux de pouvoir reproduire ici le projet de porte primitif, tel que l'avait conçu Bramante lui-même, d'après un manuscrit précieux dont l'écriture est de sa main. Notre cadre ne nous a pas permis de donner cette reproduction de la grandeur de l'original, qui est à peu près double de celle de notre gravure. Mais les dimensions que nous avons dû adopter permettent de bien saisir l'ensemble et les détails de ce bel ajustement. En voyant la souveraine élégance, le style pur, la conception limpide qui brillent dans le projet de Bramante, on s'étonne que Domenico Fontana, chargé par le cardinal Alessandro Montalto, neveu de Sixte V, de terminer cette partie restée inachevée du palais de la Chancellerie, ne se soit pas fait un devoir religieux de laisser à cet édifice son complément naturel et harmonieux, en exécutant cette porte telle qu'elle avait été dessinée par l'illustre architecte du palais. Les projets originaux étaient-ils égarés alors? C'est peu probable. Les deux dessins de portes de la façade du palais de la Chancellerie par Bramante durent être conservés à part, afin de servir un jour à achever son œuvre. En effet, ses successeurs semblent s'en être inspirés; ils s'y sont à peu près conformés pour l'ordonnance générale; mais c'est dans les détails qu'ils se sont plu à les dénaturer. Qu'est-il résulté de ce désir d'innover, auquel s'est abandonné Domenico Fontana? C'est que la porte dessinée par lui, non-seulement ne s'harmonise pas avec le style du palais, mais en rompt, d'une manière peu heureuse, l'unité architecturale. Une seule considération peut servir à expliquer, sinon à excuser, ce double outrage fait à Bramante et au monument : c'est qu'à l'époque où Domenico Fontana était appelé à compléter par cette dernière addition la façade de ce palais, plus de soixante-dix ans s'étaient écoulés depuis la mort de Bramante; toute la première génération des grands architectes était éteinte; le

goût artistique s'était altéré, et l'architecture inclinait déjà vers son époque de décadence.

Porte de l'église S. Lorenzo in Damaso.

On sait que l'église S. Lorenzo in Damaso n'a point de façade propre; elle s'étend derrière un prolongement de la façade du palais de la Chancellerie. La porte d'entrée de cette église est placée à droite dans cette façade pour ceux qui la regardent en face (voir l'élévation de la planche 79, tome I^er^). Ce fut le cardinal Alessandro Farnese, neveu de Paul III, qui la fit exécuter sur les dessins de Vignole. « La pureté de ses profils, disions-nous page 226, la forme heureuse de ses consoles et l'ajustement du soffite du larmier la font regarder, à juste titre, comme un des beaux modèles qu'on puisse offrir en ce genre. » (Voir tome I^er^, planche 83.) Cependant ici encore, quelles que soient la belle entente des moulures et l'élégance des profils de cette porte de Vignole, n'y a-t-il pas lieu de reconnaître que cette œuvre vraiment magistrale, si on la considère en elle-même, n'est pas dans un rapport assez intime avec la façade de Bramante, à laquelle elle fut postérieurement ajoutée et dont elle devait devenir une partie intégrante? Les longues et riches consoles de sa corniche, les crossettes de ses chambranles ne sont-elles pas des motifs dans un sentiment nouveau, des éléments étrangers introduits inopinément dans cette façade? Quoique l'unité ne soit pas ici brusquement rompue, comme elle l'est par le style de la porte de Domenico Fontana, on est cependant disposé à soupçonner que Bramante, s'il avait pu terminer son œuvre, l'aurait complétée dans un sens un peu différent de celui adopté par Vignole. Au lieu d'une simple conjecture, nous sommes encore heureux de pouvoir ici produire le dessin même de Bramante, relevé sur la même feuille manuscrite qui nous a fourni la première porte. VI, 23.

Maintenant, si l'on restitue par la pensée à la façade du palais de

la Chancellerie les deux portes projetées par Bramante, on comprendra de suite (indépendamment de la valeur intrinsèque des dessins, soit projetés, soit exécutés, qu'il ne s'agit pas du reste de comparer entre eux) que par cette seule restitution, cette façade, qui présente aujourd'hui dans le style de quelques-unes de ses parties quelque chose d'équivoque et de heurté, reprend à l'instant même toute l'unité harmonieuse et paisible de sa belle ordonnance.

PLANCHE 352.

Plan général et vue de la place et des édifices du Capitole.

N. 16. Nous terminerons la longue revue artistique que nous avons entreprise des édifices de Rome moderne par les bâtiments du Capitole, de ce lieu célèbre parmi les plus fameux de l'histoire, situé aujourd'hui au centre de Rome, et qui fut l'Acropole, la citadelle sacrée du plus vaste empire. On sait que la petite colline du Capitole, élevée de 121 pieds au-dessus des eaux moyennes du Tibre (141 pieds au-dessus du niveau de la mer), était dans le principe inaccessible, excepté du côté du Forum, d'où on y montait par trois rampes. A ses extrémités s'élevaient deux éminences, séparées par un terre-plein désigné sous le nom d'*Intermontium*, et où était un petit bois dont Romulus fit un asile. L'*Intermontium* est aujourd'hui la place du Capitole, dont le nom a été bizarrement transformé par la langue italienne en celui de *Campidoglio* (champ d'huile). Une de ces éminences, celle située au sud-ouest et vers le Tibre, était la citadelle (*arx*), comprenant dans son enceinte plusieurs temples, et où l'on conservait la cabane de Romulus; là aussi était la roche Tarpéienne. Sur l'autre éminence, située vers le nord, et où est aujourd'hui l'église d'*Ara-Cœli*, s'élevait le temple de Jupiter Capitolin, ce sanctuaire auguste de la puissance romaine, qui, fondé par Tarquin le Superbe, et trois fois incendié, fut rebâti par Sylla, par Vespasien et Domitien.

On en voyait encore les ruines au VIII^e^ siècle; au IX^e^ siècle il avait entièrement disparu.

Le Capitole moderne ne répond pas à la majesté des souvenirs que son nom éveille. A la place de la magnificence monumentale qui régnait en cet endroit privilégié de la Rome antique, on ne trouve aujourd'hui qu'une place de médiocre étendue, décorée de statues et de trophées, et entourée sur trois côtés d'édifices d'une architecture symétrique, mais qui n'a rien d'imposant. Avant que Michel-Ange eût donné à cette place l'ordonnance régulière qu'elle a gardée, et qui forme encore un de ses principaux mérites, elle dut sans doute subir de nombreuses transformations, depuis l'époque où disparurent les derniers vestiges du temple de Jupiter jusqu'au XVI^e^ siècle. Ni le temps, ni l'ordre de choses nouveau substitué par le christianisme aux traditions du passé ne durent cependant pas déshériter ce lieu célèbre de son importance historique. On sait que Pétrarque, sur l'invitation du *sénat romain,* vint s'y faire couronner le 8 avril 1341. Quelques années plus tard, en 1347, Rienzi, dont Pétrarque fut l'ami et partagea les espérances républicaines, se croyant appelé à renouveler l'entreprise des Gracques et à reconstituer la liberté antique dans une ville opprimée par une oligarchie de barons turbulents, entraînait par son éloquence la foule au Capitole et s'y faisait décerner le titre de tribun. C'est dans ce même palais du Capitole qu'il se vit assiégé, en 1354, par ce même peuple romain dont il était naguère l'idole. Reconnu pendant qu'il cherchait à se sauver, il fut entraîné au bas de l'escalier, devant le lion de porphyre égyptien où lui-même avait coutume de faire lire les condamnations; et là il reçut d'un artisan un premier coup qui devint pour la foule le signal de se précipiter sur lui. Le lion de porphyre dont il est question dans ce récit n'a sans doute rien de commun avec les lions placés aujourd'hui au bas de la rampe et qui furent transportés ici au XVI^e^ siècle (voir plus bas, page 723). Une trentaine d'années après la mort de Rienzi, le pape Boniface IX fit élever sur les restes de l'antique *Tabularium*

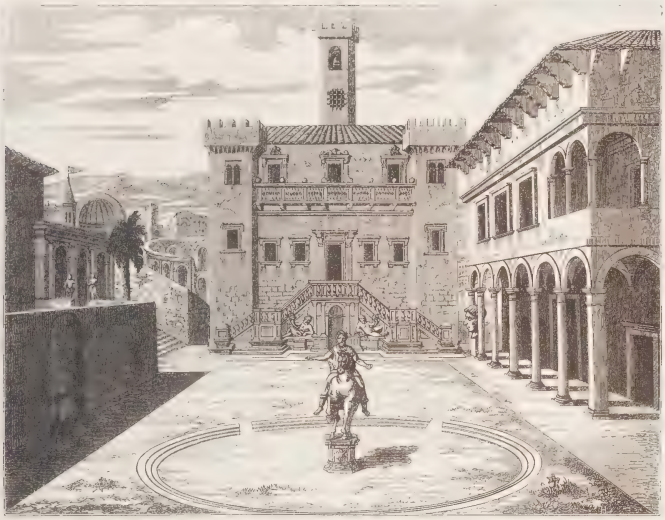
un palais, ou plutôt une forteresse, pour la résidence des sénateurs. Ce palais sénatorial, reconstruit depuis, occupe le fond de la place du Capitole.

Il serait intéressant de suivre à travers les temps les diverses transformations opérées dans cette place célèbre; mais les documents manquent. La vignette intercalée ici dans le texte, et copiée sur un ancien plan de Rome gravé en 1555, reproduit l'état des lieux tel qu'il était antérieurement à cette date, et postérieurement à l'année 1538, époque à laquelle la statue de Marc-Aurèle fut dressée au milieu de la place, comme on la voit figurée dans la gravure. Mais il n'y a point de traces encore des bâtiments que Paul III chargea Michel-Ange d'élever à droite et à gauche de la place; et des masures s'étagent encore sur la pente nord-ouest de la colline, où devait bientôt être établie la rampe monumentale dessinée par lui.

Nous donnons encore ici, en regard, une autre vue du Capitole, réduite d'après une gravure du même temps.

Cette gravure, sans date (du moins dans l'épreuve que nous avons pu consulter, et qui fait partie d'un recueil appartenant à la bibliothèque Sainte-Geneviève, à Paris), reproduit l'état de la place et des bâtiments du Capitole, antérieur de quelques années à celui exprimé dans une autre gravure du même recueil, datée de 1600, et dont nous parlons plus bas, page 723. En effet, dans la gravure mise ici sous les yeux, on voit une ancienne construction avec portique au rez-de-chaussée et loge au premier étage, à la place où devait bientôt s'élever le palais des Conservateurs, dessiné par Michel-Ange; et sur

le mur qui lui fait face, on n'a pas encore appuyé la fontaine figurée dans la gravure de 1600.



Les conservateurs désiraient (Vasari attribue ce désir au peuple romain) tirer le Capitole de son état d'abandon et lui restituer une partie de la splendeur monumentale qui convenait à la célébrité du lieu. Cette décoration fut décidée par Paul III, qui chargea Michel-Ange d'en donner les dessins. Le grand artiste était déjà âgé et avait d'ailleurs la direction de l'achèvement de Saint-Pierre. Cette nouvelle tâche était la plus noble à laquelle un architecte pût être appelé dans Rome à cette époque. Et, il faut bien le dire : Michel-Ange est resté, sous quelques rapports, au-dessous de sa mission. Du reste il est juste de tenir compte des difficultés d'un terrain exigu et manquant de profondeur. D'un autre côté, il faut se rappeler que la disposition générale de la place était déjà fixée par les constructions antérieures pour les masses principales.

Quelque partisan qu'il fût du nouveau, Michel-Ange ne voulut pas s'écarter des données primitives. Seulement, comme il sentait évidemment qu'une place de cette importance était trop petite, on le vit s'efforcer d'en agrandir l'effet apparent. C'est dans cette intention sans doute qu'il adopta cet ordre colossal d'un emploi nouveau et dont les malencontreuses imitations ont gâté tant de monuments depuis le XVI^e^ siècle. Il fut mieux inspiré dans la disposition divergente qu'il donna aux façades des deux édifices de droite et de gauche, plus rapprochées à l'entrée de la place et plus écartées au fond, du côté du palais du Sénateur. Ce parti pris contribua à donner du jeu aux lignes de la perspective, à multiplier les ressauts et à rendre les formes plus accidentées et plus pittoresques.

Les trois édifices qui encadrent la place sont : au fond, vers l'est, le palais du *Sénateur;* à droite, et vers le sud, celui des *Conservateurs;* enfin vis-à-vis, à gauche et en pendant, le palais du *Musée.* Du côté de l'ouest la place est fermée par une balustrade, et elle aboutit au milieu à une rampe, ou *gradinata,* bordée également de balustrades et dont les larges degrés offrent un accès facile aux piétons. Michel-Ange établit seulement le soubassement et construisit l'escalier monumental du palais du Sénateur, qui fut terminé par d'autres architectes, comme nous le verrons à l'article suivant. Quant aux deux palais latéraux, ils furent élevés sur ses dessins; mais celui des Conservateurs seulement fut commencé de son vivant. Michel-Ange mourut en 1564, et Vasari, qui publia en 1568 la seconde édition de ses *Vies des Peintres,* en parle comme d'un bâtiment qui n'est pas encore tout à fait terminé; mais il indique comme étant encore à l'état de projet l'édifice actuel du Musée et la *gradinata* (1). Une

(1) Dirimpetto a questa (facciata) ne ha a seguitare un' altra simile di verso tramontana sotto Araceli, e dinanzi una salita di bastioni di verso ponente, qual sara piana con un ricinto e parapetto di balaustri, dove sarà l'entrata principale, con un ordine e basamenti, sopra i quali va tutta la nobiltà delle statue, di che oggi è cosi ricco il Campidoglio.

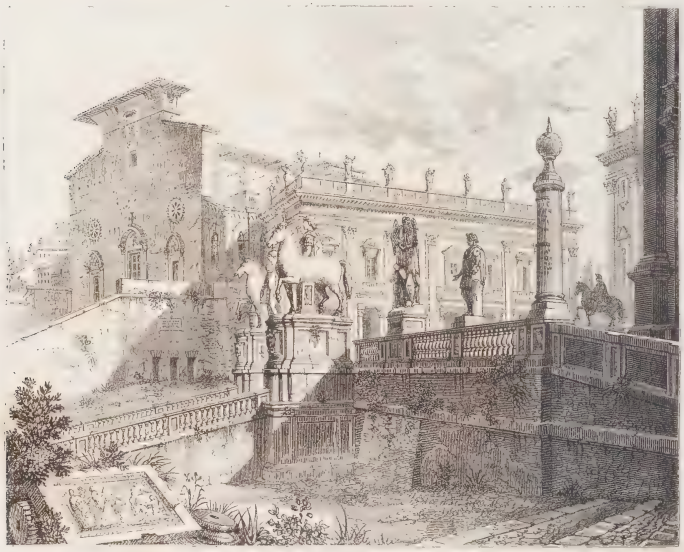
(VASARI, *Vita di Michel Agnolo Buonarotti.*)

gravure de l'an 1600 nous a conservé l'état du Capitole à cette date. Le palais des Conservateurs est construit; celui du Musée ne l'est pas encore, et à la place de ce dernier il n'existe qu'une simple fontaine, et une arcade avec un fronton. Il paraît que le palais du Musée ne fut bâti que sous Innocent X, qui occupa le trône pontifical de 1644 à 1655. Le palais du Sénateur, dans la même gravure, a encore son ancienne façade; mais la tour carrée est renouvelée.

Au pied de la rampe, ou *gradinata,* et à la naissance des balustrades qui l'accompagnent, sont deux lions de basalte et de style égyptien, découverts devant l'église S. Stefano del Cacco et transportés ici par ordre de Pie IV (1559-1565). La partie supérieure des balustrades vient s'appuyer sur deux forts piédestaux portant des statues colossales de Castor et Pollux, dompteurs de chevaux, en marbre pentélique. Elles furent trouvées dans le *Ghetto,* sous le pontificat de Pie IV, qui les fit restaurer par Valsoldo, et ce fut Grégoire XIII qui les fit mettre en place. A droite et à gauche de ces statues, sur les balustrades qui bordent la terrasse, sont des trophées en marbre faussement désignés sous le nom de trophées de Marius. Les antiquaires sont incertains sur l'époque de ces ouvrages, qui ornaient autrefois sur l'Esquilin un réservoir de l'eau Julia, et que Sixte V fit transporter au Capitole. Quelques-uns veulent les faire descendre jusqu'au temps de Septime Sévère; mais, d'après le caractère de leur sculpture, on est plus généralement disposé à les reporter au temps de Trajan. A la suite viennent les médiocres statues de Constantin et de son fils, découvertes dans les thermes de cet empereur, sur le mont Quirinal. Enfin à l'extrémité de droite, du côté du palais des Conservateurs, est une colonne milliaire, qui marquait le premier mille de la voie Appienne et qui fut trouvée en 1584, à peu de distance en dehors de la porte S. Sebastiano. L'autre colonne en regard, du côté opposé, n'est qu'une imitation moderne pour servir de pendant.

Au centre de la place est une statue équestre, en bronze, de Marc-

Aurèle, posée sur un piédestal bas et d'un goût peu sévère, dont le dessin est attribué à Michel-Ange. Ce piédestal est d'un seul bloc de marbre, provenant d'une architrave du forum de Trajan. La statue de Marc-Aurèle, admirée de Michel-Ange, est un spécimen d'autant plus précieux, qu'il est le seul de ce genre de monuments de l'art antique qu'on voie à Rome. Dès l'origine elle était dorée. Au moyen âge le cheval seul, d'abord, était dressé devant Saint-Jean-de-Latran. La statue entière fut transportée, comme nous l'avons dit précédemment, en 1538 sur le Capitole.



Après avoir successivement passé en revue les divers monuments et les objets d'art qui concourent à la décoration de la place du Capitole, nous avons voulu en donner ici une vue qui en montre l'ensemble sous un aspect pittoresque et avec un effet de perspective tout à fait différent de celui de la planche 352.

Sur le plan général tracé dans la planche 352 on remarque, dans l'intervalle entre le palais du Sénateur et celui du Musée, une suite de degrés s'appuyant sur ce dernier palais et conduisant à un portique servant d'entrée latérale à l'église d'Ara-Celi. Ce portique, dont nous avons donné l'élévation dans notre premier volume, planche 4 (voir également la planche 354), est attribué à Vignole, ainsi que celui en face, établi à côté du palais des Conservateurs, au haut d'une rampe à degrés qui mène sur le *monte Caprino*.

Palais du Sénateur.

L'antique et glorieux nom de Sénateur et les fameuses sigles : S. P. Q. R. sont les seules traces de la vie politique de l'ancienne Rome que le temps, par une sorte de dérision, ait conservées jusqu'à nos jours dans la Rome moderne des papes. Les dénominations seules subsistent; mais elles ne correspondent plus à rien de ce qu'elles servaient à exprimer dans l'antiquité. Le *sénateur* actuel, qu'on pourrait considérer comme substitué à l'ancien préteur, est un magistrat nommé à vie et choisi parmi les princes romains. Il réside au palais du Capitole et il est le chef de la municipalité, représentée par d'autres magistrats nommés *conservateurs*, et que l'on peut comparer aux anciens édiles. Ceux-ci sont choisis dans un certain nombre de familles nobles et renouvelés en partie tous les six mois.

Dans l'article précédent nous avons réuni quelques renseignements sur l'histoire de ce palais jusqu'à l'époque de Michel-Ange. Il n'en éleva que le soubassement et l'escalier monumental à double rampe qui conduit au premier étage. (Pour la façade du palais voir les planches 352 et 354.) La fontaine en avant du perron fut établie par ordre de Sixte V. Dans la niche centrale est une statue en marbre blanc et à draperies de porphyre, trouvée à Cora, dans le Latium, et représentant Minerve; on la désigne vulgairement sous le nom de *Rome triomphante*. Michel-Ange projetait de mettre ici une statue

colossale de Jupiter, dont les proportions se fussent mieux harmonisées avec la masse des statues du Nil et du Tibre, placées à droite et à gauche. Celles-ci sont en marbre de Paros et ont été trouvées sur le Quirinal; on les croit de l'époque des Antonins.

Une gravure exécutée à Rome en 1559, d'après un dessin de l'architecte français Dupeyrac, et par conséquent postérieure de quatre ans à la mort de Michel-Ange, nous a conservé le projet de façade du palais du Sénateur tel que Michel-Ange l'avait conçu. Sur ce dessin la vieille tour du Capitole existe encore, et il y a une loge couverte au-dessus du perron de la double rampe d'escalier. Cette loge n'a pas été construite. En avant du massif qui porte les deux rampes d'escalier s'étendent deux degrés, à la place où on a depuis établi les bassins d'une fontaine.

Le projet de Michel-Ange fut modifié par ses successeurs : Giacomo della Porta, éleva tout le premier étage; le reste des constructions fut terminé par Girolamo Rainaldi. De 1848 à 1850, ce palais fut amplement restauré par l'architecte Calderari, pour y établir les bureaux de la municipalité romaine. Une porte d'entrée, avec un escalier pour aller à ces bureaux, fut ouverte du côté de la roche Tarpéienne.

Le grand escalier à deux rampes de la façade donne accès, au premier étage (voir le plan, planche 353), à un grand salon, dont la forme a été modifiée il y a quelques années par l'architecte Camporesi. Il est orné des statues colossales de Paul III, de Grégoire XIII et du roi de Naples Charles d'Anjou, qui, au XIII^e^ siècle, fut sénateur de Rome.

La tour carrée qui domine l'édifice fut élevée sur les dessins de Martino Longhi, sous le pontificat de Grégoire XIII. Du haut de cette tour on jouit du plus beau panorama sur la ville et sur la campagne de Rome.

PLANCHE 353.

Plan du premier étage des palais du Capitole. Élévation géométrale du palais des Conservateurs (et du musée du Capitole). Vue de la place, prise sous le portique du palais des Conservateurs.

La façade reproduite au haut de la planche est commune aux deux bâtiments qui forment en quelque sorte les ailes de la place du Capitole, c'est-à-dire au palais du Musée et à celui des Conservateurs, qui lui fait face. X. 16.

Ces deux édifices furent exécutés d'après les dessins de *Michel-Ange*. Nous avons cherché ci-dessus (page 722) à établir à quelle époque eut lieu leur construction respective. Après lui on indique, comme ayant dirigé les travaux, *Vignole*, qui lui survécut neuf ans et lui succéda comme architecte de Saint-Pierre; mais il est douteux qu'il y ait pris une part un peu considérable. L'achèvement des bâtiments du Capitole et l'élévation de celui occupé par le musée sont dus à *Giacomo della Porta*. Ce n'est toutefois ni à Michel-Ange ni aux architectes que nous venons de nommer qu'il faut imputer le dessin incorrect et bizarre de la fenêtre du milieu de chacune des deux façades. Cette déplorable addition fut introduite après coup par un architecte nommé *Giacomo del Duca*.

Considérées dans leur masse, ces façades sont assez satisfaisantes; l'entablement du grand ordre est d'un assez bon caractère. Mais les colonnes ioniques des portiques du rez-de-chaussée ne sont pas d'une proportion heureuse, et elles paraissent comme écrasées par l'élévation démesurée du grand ordre de pilastres corinthiens adossés aux pieds-droits des portiques, qu'elles flanquent à droite et à gauche, sans y adhérer. L'ensemble de cette disposition a été considéré comme une nouveauté.

« C'est au petit ordre de colonnes ioniques du rez-de-chaussée, » dit M. Quatremère de Quincy, « que Michel-Ange adapta l'ajuste-

ment, alors inusité, de ce chapiteau ionique (à volute rentrante) auquel on a donné son nom, parce qu'il en fut l'inventeur. Il est possible, en effet, qu'il n'ait point eu, en son temps, connaissance des exemples antiques de chapiteaux ioniques dont les volutes retournent en dehors. Du reste son chapiteau tient de l'ionique le plus généralement employé, en ce que ses faces sont dissemblables et que ses volutes pendantes et ovales se contournent avec grâce. Il en diffère par l'addition d'un astragale et d'un gorgerin, et par la ligne courbe que décrit des quatre côtés son tailloir. Selon Winckelmann, c'est une erreur de croire que Michel-Ange ait innové en ce genre. Il est vrai que les plus anciens chapiteaux ioniques ont leurs volutes placées dans une ligne horizontale, mais quelquefois aussi elles sont retournées, comme au temple d'Érechtée, à Athènes. » (*Histoire de la vie et des ouvrages de Michel-Ange,* page 150.) Il a pu d'ailleurs, ce nous semble, emprunter à plusieurs monuments de Rome, et entre autres aux chapiteaux ioniques des huit colonnes du temple dit de la Concorde, l'évidement suivant une ligne courbe du tailloir et la disposition rentrante des volutes angulaires; seulement au lieu de la répéter sur les quatre faces d'une manière identique, il a conservé sur deux des faces le coussinet ou balustre du chapiteau ionique primitif.

On sait qu'on a réuni, dans les cours, l'escalier et les salles du palais des Conservateurs, des statues et des fragments antiques précieux, au nombre desquels se trouve la célèbre Louve antique, en bronze, allaitant Romulus et Rémus. L'énumération de ces objets curieux ne rentre pas dans le cadre de cet ouvrage. Nous rappellerons seulement encore que c'est dans des salles de ce palais que sont conservés les fragments de marbre contenant les célèbres fastes capitolins.

Outre une galerie de peintures (*pinatoteca*), un musée consacré par Pie VII à la gloire de l'Italie moderne contient les bustes et les portraits d'Italiens illustres.

Musée du Capitole.

Il a été parlé ci-dessus de la construction de ce palais, disposé pour recevoir une magnifique collection d'objets d'art. Le musée du Capitole, commencé par Clément XII, fut successivement enrichi par Benoît XIV, Clément XIII, Pie VI et Pie VII. En 1838, sous le pontificat de Grégoire XVI, il fut de nouveau remis aux soins et à la garde du sénat romain.

Dans la cour est une statue colossale de l'Océan, trouvée près d'un forum, dit : de Mars, et à cause de cela nommée vulgairement Marforio. Le génie satirique des Romains en fit pendant un certain temps une sorte de compère et d'interlocuteur d'un autre torse antique ayant aussi une célébrité populaire sous le nom de Pasquino.

Un nombre considérable d'inscriptions, de statues, de bustes, d'objets divers, sont disposés dans les diverses salles, dites : des Inscriptions, des Bronzes, des Empereurs, des Philosophes, du Faune, du Gladiateur mourant... Sur les murailles d'un escalier du Musée ont été fixés les fragments du plan de Rome antique, en marbre, découverts au Forum, dans le temple de Romulus et de Rémus, et dont nous avons déjà eu occasion de parler (voir *Église SS. Cosmo et Damiano,* page 560). Ces fragments, au nombre de vingt-six, furent réunis par Paul III dans les jardins Farnèse; Benoît XIV les recueillit de nouveau et les fit placer sur les murs de l'escalier qui mène au Musée du Capitole.

PLANCHE 354.

Vue des édifices du Capitole, prise de la montée à la roche Tarpéienne.

De ce point de vue le palais du Sénateur se présente sous un nouvel aspect pittoresque, et, par le mouvement des lignes que lui communique la perspective, par le développement et les ressauts multi- X. 16.

pliés de l'escalier à double rampe et de la fontaine au-dessus desquels il s'élève, il prend une sorte de grandeur théâtrale qui en exagère un peu l'effet réel, tel qu'il apparaît dans la vue de face, reproduite dans la planche 352.

De l'autre côté de la place du Capitole on aperçoit en face, au haut d'un escalier qui mène à l'église d'Ara-Celi, une partie du portique de Vignole (représenté tome Ier, planche 4), où la pureté du style est d'autant plus sensible, qu'elle fait constraste avec la manière heurtée et sans finesse de Michel-Ange.

La tour carrée, qui se profile sur le ciel entre le portique de Vignole et le palais du Sénateur, est la *torre de' Conti,* construite en 1207 par Innocent III, de la famille Conti. S'il faut en croire Nibby et quelques antiquaires, elle s'élève sur les ruines du temple de la Terre, construit à la suite d'un tremblement de terre, vers l'an de Rome 490, et qui, plusieurs fois rebâti, avait acquis assez d'étendue pour que le sénat s'y réunît quelquefois. Dans des fouilles faites en 1825 on y a trouvé, à 26 pieds de profondeur, un beau pavé de marbre et des tronçons de colonnes en granit rouge. Du reste il y a des opinions différentes sur le lieu où était situé ce *templum Telluris.* Niebuhr le place entre le temple de la Paix et l'église *S. Pietro in Vincoli,* et par conséquent bien à l'est de l'emplacement indiqué par la *torre de' Conti.* Des historiens plus récents de Rome établissent, en rapprochant des textes anciens, qu'il s'élevait dans le quartier des Carenes, au pied du mont Cœlius.

Tant de révolutions ont bouleversé le sol de la Rome antique, que les hommes ont depuis des siècles perdu la mémoire des temples et des palais détruits, et dont les débris sans nom sont, depuis des siècles aussi, profondément ensevelis sous les cendres de la cité. Mais quelques rares monuments encore en partie debout, quelques fragments mutilés, épargnés par le temps, suffisent à renouer à travers les âges les traditions de l'histoire et de l'art.

Parvenu au terme de nos pérégrinations à travers les édifices de la Rome moderne, arrêtons-nous un instant ici pour contempler la ville éternelle, dans son ensemble, du haut de la tour du Capitole, qui en offre une si belle vue. De ce point central, à mesure que ses monuments semblent surgir sous le regard, les souvenirs de son passé glorieux s'éveillent et se pressent dans la pensée. Chaque relief du sol raconte une période historique. Ici, sur le mont Capitolin, on touche aux origines de la cité, à l'asile ouvert par Romulus, à la citadelle assiégée par nos ancêtres les Gaulois, à la roche Tarpéienne, à la prison Mamertine, au fameux temple de Jupiter, cette basilique païenne du monde romain. Au pied du Capitole s'étend le Forum, ce théâtre des luttes tribunitiennes de la république. Dans une autre direction, voici la rotonde du Panthéon d'Agrippa, encore debout depuis Auguste, mais vide, depuis plus de mille ans, des images de tous ces dieux qu'il devait réunir. Puis, au delà de ce Forum que notre regard dominait tout à l'heure, au milieu d'un emplacement désert, se dressent les ruines gigantesques du Colisée de Vespasien, que les martyrs du christianisme arrosèrent de leur sang. Dans le voisinage du colossal amphithéâtre on distingue l'arc de Constantin, expression dernière et déjà barbare de l'art antique dégénéré et mourant, bien qu'à peine un peu plus de deux siècles séparent cette construction de la précédente; mais à côté de cette décadence et dans ce court intervalle de temps, le monde a vu s'accomplir une grande révolution : la religion du Christ, naguère persécutée, s'est assise sur le trône de Byzance avec Constantin.

C'était à Rome cependant que le christianisme devait fixer le siége de sa domination triomphante. Si nous dirigeons encore une fois nos regards vers un point opposé, nous verrons au loin, à l'écart sur l'autre rive du Tibre, par delà toute la ville antique et moderne, Saint-Pierre et le Vatican, le premier des temples de la chrétienté et le palais où siége le premier de ses évêques.

Ce palais a reçu en outre une destination, qui, à un autre titre, en

fait une des merveilles du monde : il contient un immense et splendide musée, où ont été recueillis les plus précieux trésors de l'art antique; richesse intarissable qui semble défier les études de la plus longue vie. Et ce n'est pas une des moindres singularités de la métropole chrétienne, de présenter dans la demeure même des papes, cette sorte de temple païen, où, parmi tout un peuple de statues, celles des dieux détrônés, échappées aux ravages des temps et des hommes, reçoivent encore les adorations des mortels; non plus, à la vérité comme images religieuses et vénérées, mais comme expressions sublimes du sentiment esthétique le plus idéal de la forme.

Ici se termine cette longue publication destinée à décrire Rome sous un des aspects qui lui assignent encore, après tant d'autres gloires, une prééminence particulière, sous celui du brillant développement de son architecture depuis l'époque de la Renaissance.

Qu'il soit un instant permis à l'artiste qui a consacré sa vie entière à cette étude, et qui, à travers tous les grands et mélancoliques souvenirs de cette ville, si souvent parcourue, retrouve aussi les traces de son passé, d'évoquer ici ses souvenirs personnels!

Il y a bientôt trente-cinq ans, j'entrais pour la première fois dans cette admirable ville, qui devait me captiver si puissamment. Avec l'ardeur confiante de la jeunesse j'entrepris une tâche dont je ne mesurais pas alors toute l'étendue. Mes jours se sont écoulés dans ce labeur; et pendant que je me livrais à cette étude, à laquelle j'ai dû de si douces jouissances intellectuelles, mes cheveux ont blanchi, et je touche à la vieillesse quand j'arrive au terme de mon ouvrage.

Ce n'est pas sans émotion que l'on se sépare, après une si longue accoutumance, d'un travail qui a été la préoccupation assidue de

toute une vie. Cependant Rome, qui est une mine inépuisable, m'offrait encore, pour le point de vue particulier de mes études, un magnifique sujet dans la BASILIQUE DE SAINT-PIERRE et le PALAIS DU VATICAN. La tâche était grande; mais le temps n'avait pas amorti mon ardeur. Heureux de reprendre mon ancienne chaîne, je commençai, il y a quelques années, ce nouveau travail, destiné à former une partie distincte et séparée de mon recueil des *Édifices de Rome moderne,* et qui pourra également y être réunie et en être le complément. Les dessins sont très-avancés et plusieurs planches sont déjà gravées. Libre désormais des soins que réclamait l'ouvrage que je termine aujourd'hui, j'espère pouvoir mener rapidement à terme cette dernière publication; je suis à un âge d'ailleurs qui m'impose l'obligation de me hâter.

NOTE DE L'ÉDITEUR. — La mort a malheureusement surpris M. Letarouilly au milieu de son travail sur Saint-Pierre et le Vatican.

FIN.

TABLE ANALYTIQUE

GÉNÉRALE

DES PLANCHES ET DU TEXTE.

AVERTISSEMENT

RELATIF A LA TABLE ANALYTIQUE.

Une table analytique générale était le complément nécessaire d'un ouvrage aussi volumineux que celui des ÉDIFICES DE ROME MODERNE, qui se compose de 354 planches in-folio et d'un texte orné de nombreuses vignettes sur bois. On a fait la table qui suit aussi complète que possible, afin d'épargner aux architectes des recherches longues et fastidieuses. Pour les objets de détail, sous peine de l'étendre indéfiniment, on a dû, sauf de rares exceptions, se borner à indiquer ceux qui sont dessinés ou mesurés *à part* dans les planches, ou sur lesquels (comme pour l'article : *entre-colonnement*) le texte contient des renseignements particuliers.

ARTICLES CONTENUS DANS LA TABLE.

Ambons.
Appuis de croisée.
Arabesques.
Arc antique.
Archivoltes.
Attiques.
Autels.
Maître-autels.
Balcons.
Balustrades.
Balustres.
Banc.
Bandeaux.
Baptistère.
Bases de colonne.
— de piédestal.
— de pilastres.
Basiliques.
Bénitiers.
Caissons.
Candélabres.
Capitole.
Carrelages.
Cascade.
Casins.
Chaires.
Chapelles.
Chapiteaux.
Charpentes.
Chartreuse.
Cheminées.
Ciboires.
Cimetière.
Clochers.
Cloîtres.
Colléges.
Consoles.
Corniches.
— de couronnement.
Coupoles.
Couvents.
Croisées.
Écuries.
Édicules.
ÉGLISES.
Entablements.
Entre-colonnements.
Escaliers.
Fontaines.
Frises.
Galeries.
Gradinata.
Grotte.
Hôpital.
Impostes.
Jardins.
Lavoir.
Loges.
Machine hydraulique.
MAISONS.
Médaille.
Mezzanines.
Mosaïques.
Musée.
Niches.
Nymphées.
Obélisques.
Ordres.
Ornements
PALAIS.
Pavements.
Piédestaux.
Pilastres.
Piscine.
Places.
Plafonds.
Plans topographiques.
Port.
Portes.
— d'entrée.
— cintrées.
— de ville.
Marteau de porte.
Poignées.
Puits.
Rampes.
Refends.
Scala Santa.
Sgraffito.
Siége épiscopal.
Soffites
Statues.
Temple rond.
Terrasses.
Tombeaux.
Triclinio Leoniano.
Vestibules.
Vigne.
Villa.
Volières.
Vues.

TABLE ANALYTIQUE GÉNÉRALE

DES PLANCHES ET DU TEXTE.

La première colonne indique le volume, tant des planches in-folio, que du texte in-4°. La deuxième colonne indique seulement les numéros des planches, et la troisième colonne renvoie aux pages du texte. — Le mot *vignette* se rapporte aux gravures sur bois intercalées dans le texte. — Le signe : — remplace le mot ou le chiffre au-dessous duquel il est placé.

AMBONS :

	Vol.	Planches,	Texte
de S. Clément, *plan* et *élévation*.	III	248	
de S. Lorenzo, hors les murs, *plan*.	III	269	
—— *élévation*.	—	270	
—— *vue*.	—	271	

APPUIS DE CROISÉE :

Maison [Bramante] ?	I	13	
	I	33	
Palais de la chancellerie	I	87	
Giraud.	II	149	
—— Lante.	II	154	
—— Linotte.	I	51, 52	
—— Massimi.	III	294, 303	
—— Negroni.	II	161	
—— Sacchetti.	I	95	
—— Sciarra di Carbognano.	II	144	
—— de Venise.	I	76	

ARABESQUES :

de balustrade.	III	235, 262	
S. Agnese, hors les murs (plafond).	I	113	

ARABESQUES (suite) :

	Vol.	Planches.	Pages du texte.
S. Francesca Romana (plafond)	III	350	
S. Lorenzo, hors les murs	III	268	
S. M. dell' Anima (peintures)	III	275	
S. M. del Popolo	II	193	
——	III	235, 278	
S. Spirito	III	258	
Façade de maison	I	39	
Palais Altieri (voûte)	II	178	
—— de la chancellerie (voûte)	I	89	
—— di Firenze (voûte)	III	321	
—— Mattei di Giove	II	164	
—— Massimi	III	284, 285, 287, 289-293, 295, 298	
Porte de S. Agostino	II	157, 158	
—— de l'hôpital di S. Spirito	III	260	
Tombeaux : S. M. dell' Anima	III	278, 279	
—— S. M. della Pacę	I	64	
—— —— (cloître)	II	190	
—— S. M. del Popolo	II	190, 194	
—— ——	III	239-241, 251, 262, 315, 330	
—— S. M. sopra Minerva	II	190, 222	
—— ——	III	255, 278, 279, 350	
—— S. Prassede	III	315	
Vestibule (voûte)	I	55	
Villa di Papa Giulio (peintures)	II	211, 212, 215-218, 221	

ARC ANTIQUE.

de Septime Sévère ou des Argentiers, *vue* (voir S. Giorgio in Velabro).

ARCHIVOLTES :

Palais del Bufalo	I	17	
di Firenze	III	321	
—— Giraud	II	149	
—— Lante	I	156	
—— Massimi	III	294, 303	
—— Sacchetti	I	96	
Portique sur le Capitole [Vignole]	I	4	
Temple rond [Bramante]	I	104	
Vigne di papa Giulio	II	204	

ATTIQUES :

	Vol.	Planches.	Page du texte.
S. Giovanni in Oleo [Bramante]	I	25	
Porte del Popolo	III	232	
Temple rond [Bramante]	I	104	

AUTELS :

S. M. Majeure	III	308	
—— anciens	—	309	
S. M. del Popolo, *élévation*	III	278	567
—— *détails*	—	279	
	—	235	521
Temple rond [Bramante], *élévation* et *détails*	I	105	

MAITRES-AUTELS :

S. Jean de Latran, *plan*	II	228	
—— [Projet de Borromini], *plan*		Vignette.	505
S. M. Majeure, *vue* et *détails* (ancien)	III	311	
SS. Nereo et Achilleo, *plan*	III	266	

BALCONS :

Palais de la chancellerie	I	82	
Villa di papa Giulio, *plan* et *vue*	II	207	

BALUSTRADES :

S. Clément	III	248	
S. M. del Popolo	III	235	
S. M. sopra Minerva	III	262	550
Temple rond [Bramante]	I	104	
Palais di Firenze	III	321	
—— Sacchetti	I	94	

BALUSTRES :

Palais Farnese	II	133	
—— Lante	II	156	
—— Massimi	III	303	
Vigne di papa Giulio	II	203	
Villa di papa Giulio	II	210	

BANC :

Palais Massimi	III	285, 286	

BANDEAUX :

	Vol.	Planches.	Pages du texte
Palais Capranica	I	21	
—— de l'évêque de Cervia (orné de grecque)	III	342	
Farnese	II	123, 129	
Linotte (orné de postes)	I	51	
Massimi (orné de grecque)	III	300	
—— Negroni	II	161	
—— Palma (orné de postes)	I	3	

BAPTISTÈRE :

de Constantin ou de S. Jean de Latran, *plan, coupe, vue, intérieur* et *façade*	II	230	508
—— (Ordre composite)	—	Vignette.	511

BASES DE COLONNES :

Palais Farnèse	II	129, 131, 133, 135	
—		Vignette.	306
Palais Lante	II	156	
—— Massimi	III	282, 294, 295, 303	
—— Panfili	I	58	
—— Sacchetti	I	96	
Porte del Popolo	III	232	
—— S. Spirito	I	46	
Vigne di papa Giulio	II	204	

BASE DE PIÉDESTAL :

Cloître de S. M. della Pace	I	65	

BASES DE PILASTRES :

S. M. di Loreto	I	7	
S. M. del Popolo	III	251	
S. Pietro in Montorio	I	44	
Palais Costa	I	43	
Vigne di papa Giulio	II	203	

BASILIQUES :

Dispositions des anciennes basiliques	III		532, 627, 683

BÉNITIERS :

S. M. sopra Minerva	II	194	412

BÉNITIERS (SUITE) :

	Vol.	Planches.	Pages du texte
S. Onofrio	III	330	675
SS. Vincenzo et Anastasio	III	330	675

CAISSONS :

S. Andrea (chapelle)	II	201	
S. Francesca Romana	III	350	
S. Lorenzo, hors les murs	III	270	
S. M. Majeure	III	310	
S. M. del Popolo	I	98	
S. Paul, hors les murs	III	336	
Temple rond [Bramante]	I	104, 105	
Palais Altieri	II	178	
—— Farnèse	II	129, 131, 137, 139	
—— di Firenze	III	319	
—— Massimi	III	283-285, 293, 296-298	
—— Mattei Paganica	III	313	

CANDÉLABRES :

S. Andréa della Valle	II	194	411
—— [Composé par Michel-Ange]	III	326	

CAPITOLE :

Plan et *vue générale*	III	352	
Vue de l'entrée de la place	—	353	

(Voir : Musée, palais des conservateurs, palais du sénateur).

CARRELAGES :

Palais Farnèse	II	126	
—— Massimi	III	284, 287, 293	
Villa di papa Giulio	II	Vignette.	460

CASCADE :

Jardin Colonna, *plan*	III	276	565

CASINS :

Vigne di papa Giulio (voir : Vigne).
Villa —— (voir : Villa).

Villa Giustiniani, *plans* et *élévation*	III	328	678

CHAIRES :

	Vol.	Planches.	Pages du texte
SS. Nereo ed Achilleo, *plan* et *vue*	III	266	
S. Spirito	—	Vignette.	546
—— Compartiments et ornements	III	258	

CHAPELLES :

S. Andrea [Vignole], *vue*	II	199	424
—— *plan*, *élévation*, *coupe* et *détails*	—	200	431
—— *coupe* et *détails*	—	201	434
SS. Andrea, Barbara e Silvia, *plan* et *élévation*	II	163	359
Bolognetti [Niccolò Salvi], *plan*	III	350	715
Corsini; basil. Saint-Jean-de-Latran [Alessandro Galilei], *plan* et *coupe*	II	227	499
Ghigi; S. M. del Popolo [Péruzzi?], *plan* et *coupe*	I	97	237
—— *détails* et peintures de la coupole	—	98	238
—— *vue*	—	238	522
Hors de la porte S. Sébastiano, *plan* et *élévation*	II	177	379
S. Giovanni in Oleo [Bramante], *plan*, *élévation* et *détails*	I	25	166
S. M. del Popolo [Baccio Pintelli], *vues*	III	236, 237	521, 522
de Paul V et Sixte V; S. M. Majeure, *plan* et *coupe*	III	307	
de Paul V; S. M. Majeure, *plan détaillé* et *coupe*	—	308	
Sancta Sanctorum et *Scala Santa* [Domenico Fontana], *plan*	I	57	197
de Sixte V; S. M. Majeure, *plan détaillé* et *coupe*	III	308	
Temple rond [Bramante], (souterraine), *plan* et *coupe*	I	103	

CHAPITEAUX :

S. Andrea	II	201	
S. Clément (candélabre du cierge Pascal)	III	248	
S. Jean-de-Latran (composite)	II	Vignette.	511
S. M. di Loreto	I	7	
Palais Costa	I	43	
—— Farnèse	II	129, 131, 133, 135	
—— —— [tracé du chapiteau ionique; manuscrit de Sangallo]	—	Vignette.	308
—— Laute	II	156	
—— Massimi	III	282, 294, 295, 303	
—— Panfili	I	58	
Vigne di papa Giulio	II	204	

CHARPENTES :

S. Lorenzo, hors les murs	III	270	

CHARPENTES (suite) :

	Vol.	Planches.	Pages du texte
S. M. Majeure	III	310	
S. Paul, hors les murs	III	335, 336	
Palais Farnèse [Antonio da Sangallo]	—	Vignettes.	289, 297

CHARTREUSE :

S. M. degli Angeli [Michel-Ange], *plan;* habitation de chartreux	III	316	658
—— Cloître, *vue* et habitation de chartreux	—	317	660

CHEMINÉES :

Palais Farnèse	II	132, 135	
—— Massimi	III	297	
Villa di papa Giulio (souche)	II	Vignette.	454

CIBOIRES :

S. Jean-de-Latran	II	228	504
S. M. Majeure	III	309	

CIMETIÈRE :

S. Spirito [Fuga], *plan* et *vue*	III	261	548

CLOCHERS :

S. Pietro in Montorio, *vue*	III	323	
S. Spirito	—	Vignette.	545

CLOITRES :

S. Giovanni decollato, *plan* et *vue*	II	171	
S. Jean-de-Latran, *plan*	II	224	
—— *vue*	—	228	506
S. M. della Pace [Bramante], *plan*	I	63	204
—— *vue*	—	66	207
—— *détails* des ordres	—	65	
S. Pietro in Montorio [enceinte circulaire projetée par Bramante], *plan*	III	322	
S. Pietro in Vincoli [Giul. da Sangallo], *vue*, *coupe* et *détails*	II	141	323

COLLÉGES :

Casa professa de' Gésuiti [Girolamo Rainaldi], *élévation*	I	41	178
Innocenziano, *plan*	II	177	380
Nazzareno et Nymphée (voir), *plan* et *élévation*	III	341	700
de' Neofiti [Giac. della Porta], *plan*	I	27	168
Piceno, *plan* et *coupe*	I	91	

COLLÈGES (SUITE) :

	Vol.	Planches.	Pages du texte.
Romain [Bart. Ammanati], *plan*, *vue* de la façade	II	173	373
Cour : *vue* et *coupe*	—	174, 375	
—— Portique : *plan* et *coupe*	—	174, 375	
della Sapienza [Michel-Ange, Giac. della Porta, Fr. Borromini], *plan* et *élévation*	I	70	212
—— Partie *d'élévation* et de *coupe*	—	71	213
—— Cour : *vue* et *coupe*	—	72	214

CONSOLES :

S. Lorenzo in Damaso [Bramante]	I	83	
Temple rond [Bramante]	I	104	
Maison	I	47	
Palais Capranica	I	21	
—— de la chancellerie	I	82, 87	
—— Farnèse	II	122, 123, 134	
—— —— (de cheminée)	—	135	
—— Lante	II	154	
Massimi	III	282, 285, 295, 297, 300	
—— Negroni	II	160	
—— Sacchetti	I	94-96	
—— Sciarra di Carbognagno	II	144	
—— Place Navone [Vignole]	I	39	
Portique sur le Capitole [Vignole]	I	4	
Villa di papa Giulio	II	209	

CORNICHES :

S. Andrea (extérieure et intérieure), [Vignole]	II	200	
Chapelle Ghigi (d'attique)	I	98	
S. Lorenzo in Damaso [Bramante]	I	83	
S. Pietro in Montorio (de pilastre)	I	44	
Maison [Bramante ?]	I	13	
Palais Costa (de pilastre)	I	43	
—— Giraud [Bramante]	II	148	

CORNICHES DE COURONNEMENT :

Palais Capranica	I	21	
—— Farnèse [Michel-Ange, Vignole ?]	II	120, 121	262, 269, 290

CORNICHES DE COURONNEMENTS (SUITE) :	Vol.	Planches.	Pages du texte
Palais Farnèse [Projet de Sangallo]	II	Vignette.	289
—— —— du rez-de-chaussée	—	123	
di Firenze	III	321	
Giraud [Bramante]	II	149	
Massimi	III	282, 283, 295, 303	
Negroni [Ammanati]	II	161	
Palma [Antonio da Sangallo]	I	3	
—— Sacchetti [Antonio da Sangallo]	I	94	
—— Sciarra di Carbognano [Flam. Ponzio]	II	144	
—— Spada	III	246	
de Venise	I	76	
COUPOLES :			
Chapelle S. Andrea, *coupe*	II	200, 201	
Corsini	II	227	
—— Ghigi, S. M. del Popolo, *coupe*	I	97	
SS. Cosmo e Damiano, *coupe*	III	273	
S. M. Majeure, *coupe*	III	307	
S. M. de' Monti, *coupe*	I	27	
S. M. della Pace, *coupe*	I	63	
Temple rond [Bramante], *coupe*	I	103	
COUVENTS :			
S. Alessio, *plan*	II	150	337
—— (état ancien)	—	Vignette	337
S. Eusebio, *plan* et *vue* de la cour [Stef. Fontana]	II	152	
S. Sabina, *plan*	II	152	
CROISÉES :			
Chapelle S. Andrea [Vignole]	II	201	
Hôpital di S. Spirito	III	259	
Maisons	I	13, 33, 47	
	III	331	
—— via di Monserrato (Voir pl. 342.)	III	324	
Palais Capranica	I	21	
—— de la chancellerie [Bramante]	I	81, 82, 86, 87	
Costa [Péruzzi]	I	43	
— Farnèse	II	122, 123, 132, 134, 135	291

CROISÉES (SUITE) :

	Vol.	Planches.	Pages du tome
Palais Farnèse (projets)	II	Vignettes.	288, 289, 294
Giraud [Bramante]	II	147-149	
—— Lante	II	154	
—— Linotte [Péruzzi]	I	51	
—— Massimi	III	282, 283, 285, 294, 300, 303	
—— Negroni [Ammanati]	II	160, 161	
Palma [Antonio da Sangallo]	I	3	
—— Sacchetti [Antonio da Sangallo]	I	95	
Sciarra di Carbognano [Flam. Ponzio]	II	144	
—— de Venise	I	76	
—— place Navone [Vignole]	I	38, 39	
—— via Giulia [Peruzzi]	III	345	
Villa di papa Giulio [Vignole]	II	209, 210	

ÉCURIES :

Palais Panfili, *plan*, *coupe* et *détails*	I	58	109

ÉDICULES :

S. M. del Popolo (servant de fonts baptismaux, et à déposer l'huile)	II	193	410

ÉGLISES :

S. Agnese [Gir. Rainaldi, Borromini], *plan*	II	177	380
—— *façade*	—	Vignette.	381
S. Agnese, hors les murs, *plans* et *vue extérieure*	I	112	256
—— *coupes*; plafond	—	113	257
—— *vue intérieure*	—	114	
S. Agostino [Baccio Pintelli], *plan*, *élévation*, *vue intérieure* et *détails*	II	157	351
—— arabesques	—	157, 158	353
S. Alessio, *plan*	II	150	336
S. Andrea delle Fratte, et couvent [Guerra, Borromini], *plan*	II	142	325
S. Andrea della Valle [Olivieri et C° Maderno], *plan*	III	278	568
SS. Apostoli [Baccio Pintelli, Fr. Fontana], *plan* et *élévation*	II	167	363
S. Balbina, *plan* et *élévation*	II	180	384
S. Bartolomeo all' Isola [Martino Lunghi-le-Vieux], *plan* et *vue*	II	163	358
S. Bibiana [Bernini], *plan*	III	261	548
S. Carlo, *plan*	II	222	472
S. Carlo a Catinari [Rosati], *plan*	III	350	715

ÉGLISES (SUITE) :	Vol	Planches.	Pages du texte
S. Catarina de' Funari [Giacomo della Porta], *élévation* du rez-de-chaussée.	I	5	151
S. Cecilia in Trastevere, *plan*	III	315	653
Chiesa Nuova (voir S. M. in Vallicella).			
S. Clément, *plan général* de l'église et du couvent, porche et atrium, *vue*	III	247	530
—— *plan détaillé*, *coupe* et *détails*	—	248	534
—— *vue intérieure*	—	249	
—	—	Vignette.	535
SS. Cosmo e Damiano, *plan* et *coupe*	III	273	559
S. Eligio de' Ferrari, *façade*	II	177	380
S. Eusebio et couvent [Stef. Fontana], *plan* et *vue*	II	152	342
del Gesù et maison professe des Jésuites [Vignole, Giac. della Porta, Gir. Rainaldi], *plan général* et *vue* du cloître	II	198	419
Gesù e Maria [Carlo Milanese], *plan*	III	261	549
S. Giacomo degli Spagnuoli [Baccio Pintelli], *plan* et *élévation*	III	253	539
—— [Projet de restauration, Antonio da Sangallo]	—	253	
—— Porte de la façade	—	254	540
S. Giovanni decollato et cloître, *plan*, *élévation*, *coupe* et *détails*	II	171	370
S. Giovanni de' Fiorentini [Sansovino, Antonio da Sangallo et Aless. Galilei], *plan*	III	255	540
—— [Projet de Michel-Ange], *plan*, *façade* et *coupe*	—	Vignette.	541
S. Giovanni, a porta Latina, *plan*	III	273	561
S. Gregorio Magno, *plan* et *vue*	II	163	360
S. Gregorio in Velabro, *plan*, *façade*, *vue intérieure et extérieure* et *détails*	III	332	677
S. Grisogono [Gio. Batt. Soria], *plans* et *vue intérieure*	III	343	703
S. Ignazio et collége Romain, *plan*	II	173	372
S. Ivo de' Britanni, *plan*	II	177	380
S. Jean-de Latran (basilique), baptistère, Scala Santa; palais pontifical, *plan général* et *vue*	II	223	473
—— Constructions antérieures à Sixte V, *plan* et *vue*	—	Vignette.	473
—— Cloître et palais pontifical, *plan détaillé*	—	224	483
—— Basilique, *élévation latérale;* Scala Santa, *élévation;* Triclinio, *plan* et *vue*; fontaine, *plan* et *vue*	—	225	491
—— Façade principale [Aless. Galilei], *vue*	—	226	495
—— intérieur [Borromini], *vue*	—	226	495
—— Chapelle Corsini [Aless. Galilei], *plan*, *coupes*	—	227	499
—— Cloître, *vue;* ciboire	—	228	504
—— [Projet de maître-autel, par Borromini]	—	Vignette.	505
S. Lorenzo in Damaso, *plan*	I	79	221
—— porte d'entrée [Vignole]	I	83	226
—— —— [Projet de Bramante]	III	351	717
S. Lorenzo in Piscibus [Francesco Massari], *plan*	I	97	236

ÉGLISES (suite) :	Vol.	Planches.	Pages du texte
S. Lorenzo, hors les murs (basilique et couvent), *plan*, *vue extérieure* et *détails*	III	268	556
—— *plan détaillé*; ambon, *plan*; pavé en mosaïques.	—	269	557
—— *vues intérieures*	—	271, 272	558
—— plafond, charpente, ambon	—	270	
S. Marco [Giuliano da Majano], *plan*	I	73	
S. M. degli Angeli et chartreuse [Michel-Ange], *plan général*; logement de chartreux, *plan* et *vues*	III	316	655
S. M. dell' Anima, *plan* et *coupe*	I	68	210
—— *élévation*	—	69	211
S. M. in Ara Celi, *plan*	III	352	
S. M. della Consolazione [Mart. Lunghi], *plan*	II	150	339
S. M. in Cosmedin, *plan* et *élévation*	I	68	209
S. M. in Dominica ou S. M. della Navicella [Raphael?], *élévation*	I	5	150
S. M. delle Grazie, *plan*	III	273	561
S. M. di Loreto [Antonio da Sangallo], *plan*, *élévation* du rez-de-chaussée et *détails*	I	7	152
S. M. Majeure (basilique) [Dom. Fontana, Flam. Ponzio, Carlo Rainaldi, Ferd. Fuga], *plan*	III	304	605
—— *plan* ancien	—	Vignette.	615
—— façade principale et postérieure, *vues*	—	305	618
—— —— postérieure [*plans projetés* par Bernini et Ponzio]	—	304	617
—— —— ancienne	—	Vignette.	619
—— *vue* générale de l'intérieur	—	306	622
—— *coupe* longitudinale	—	Vignette.	635
—— —— sur la largeur et sur les chapelles Paul V et Sixte V, *plans*	—	307	628
—— Chapelles Paul V et Sixte V, *plans* et *coupes*	—	308	636
—— Chapelle souterraine, autel supérieur	—	308	630
—— Ordres de la nef	—	309	637
—— Chapiteau et entablement du 2e ordre intérieur	—	310	
—— Ensemble et détails du plafond de la nef, charpente de la couverture	—	310	639
—— Maître-autel	—	311	
—— Anciens autels avec ciboire	—	309	
—— ——	—	Vignette.	608
—— Abside, *plan*	—	311	640
—— Mosaïques	—	312	641
—— Colonne de la place	—	305	
—— ——	—	Vignette.	624
S. M. sopra Minerva, *plan* et porte principale	II	188	399
S. M. de' Miracoli [Rainaldi, Bernini, Carlo Fontana], *plan* et *vue*	III	233	520

ÉGLISES (SUITE) :

	Vol.	Planches.	Pages du texte
S. M. in Monterone, *plan*	II	150	338
S. M. di Monte-Santo [Rainaldi, Bernini, Carlo Fontana], *plan* et *vue*	III	233	520
S. M. de' Monti et collége de' Neofiti [Giacomo della Porta], *plan*, *élévation* et *coupe*	I	27	108
S. M. in Monticelli, *plan*	II	150	338
S. M. della Navicella (Voyez S. M. in Domnica).			
SS. Nereo ed Achilleo, *plan*, *façade*, *vue intérieure* et *détails*	III	266	553
S. M. della Pace et cloître [Baccio Pintelli, Bramante, Pietro da Cortona], *plan* et *coupe*	I	63	204
—— cloître, *vue*	—	66	207
—— —— *coupe*	—	64	206
—— —— *détails* des ordres	—	65	207
—— Tombeaux (voir : Tombeaux).			
S. M. del Popolo [Baccio Pintelli], *plan* et *vue*	III	233	518
—— *plan* primitif	—	Vignette.	518
—— *façade*, *coupe*, *détails*	—	234	520
—— autel, balustrades	—	235	521
—— 3e chapelle, *vue*	—	236	521
—— 4e —— —	—	237	522
—— Chapelle Ghigi	—	238	522
—— —— *plan* et *coupe*	—	97	237
—— —— *détails*, peintures en mosaïque	—	98	
—— Tombeaux : sans désignation	—	234	
—— —— d'Hieroni Basso [Andrea Sansovino] (voir : Tombeaux).			
—— —— de Giov. di Castro [Ant. da Sangallo?] (voir : Tombeaux).			
—— —— d'Ortega Gamieli (voir : Tombeaux).			
—— —— d'Antonio Pallavicini (voir : Tombeaux).			
—— —— de Cristof. della Rovere (voir : Tombeaux).			
—— —— de Giov. della Rovere (voir : Tombeaux).			
—— —— d'Ascanio Sforza [Andrea Sansovino] (voir : Tombeaux).			
S. M. Scala Cœli [Vignole], *plan* et *coupe*	III	339	698
S. M. in Trastevere (basilique), *plan* et *vue intérieure*	III	327	670
S. M. in Trivio et couvent [Giacomo del Duca], *plan*	I	97	263
S. M. in Vallicella, dite : Chiesa Nuova et couvent [Matteo di Castello, Lunghi-le-Vieux, Borromini], *plan*	I	109	250
S. M. in Campo-Marzo [Ant. de' Rossi], *plan*	III	279	270
S. Martino à Monti [Fil. Gagliardi et Pietro da Cortona], *plan* et *vue intérieure*, *plans* des escaliers	III	252	538
—— Chapelle souterraine, *vue*	—	253	239
S. Omobono, *élévation*	I	41	178

EGLISES (SUITE) :

	Vol.	Planches.	Pages du texte.
S. Onofrio et couvent, *plan*	III	275	563
S. Paul, alle tre fontane [Giac. della Porta], *plan* et *vue*	III	339	699
S. Paul, hors les murs (basilique), *plan topographique*, *plan général* et *vue générale*	III	334	680
—— *vue extérieure* au seizième siècle	—	Vignette.	685
—— *coupes* longitudinale et transversale, charpentes.	—	335	695
—— *vue intérieure*	—	337	697
—— *détails*, ciboire, plafond, charpentes	—	336	696
—— mosaïques	—	338	697
S. Pietro in Montorio et couvent [Baccio Pintelli, Bramante, Gio. Fontana], *plan d'ensemble*, *plan détaillé*, *vue générale*	III	322	664
—— *élévation* et *détails*	I	44	182
—— Cloître (voir : Cloîtres).			
—— Temple rond de Bramante, *plan*, *élévation*, *coupe* et *détails*	—	103	243
—— —— *ordre*, *détails*	—	104	246
—— —— *détails*	—	105	
—— —— *vue*	III	323	665
—— [Avec l'enceinte projetée de Bramante], *vue*	—	Vignette.	666
S. Pietro in Vincoli et couvent [Baccio Pintelli, Giul. da Sangallo], *plan* et *façade*	II	140	320
S. Prassede et couvent, *plans*, *vues intérieures* de la nef et de la chapelle Olgiati	III	329	673
S. Saba, *plan*, *élévation*, *vue intérieure*	II	180	384
S. Sabina et couvent, *plan*	II	152	340
S. Salvatore delle Coppelle, *plan*	II	180	386
S. Salvatore in Lauro, *plan*	I	91	230
S. Salvatore in Onda, *plan*	II	177	379
S. Silvestro in Capite [Dom. de' Rossi], *plan*	III	279	570
S. Spirito et hôpital [Baccio Pintelli, Ant. da Sangallo], *plan*	III	256	542
—— *détails*	—	258	546
—— Chaire (voir : Chaires).			
—— Clocher (voir : Clochers).			
S. Stefano del Cacco, *plan*	II	163	360
S. Tommaso degli Inglesi, *plan*	II	180	386
S. Tommaso in Parione, *plan*	II	150	339
della Trinità de' Pellegrini et hospice [Paolo Maggi], *plan*	I	9	154
SS. Vincenzo ed Anastasio, alle tre fontane, *plan* et *vue*	III	339	698

ENTABLEMENTS :

S. M. di Loreto [Ant. da Sangallo]	I	7	

ENTABLEMENTS (SUITE) :

	Vol.	Planches.	Page du texte.
S. M. Majeure	III	310	
S. M. del Popolo	I	98	
—— (tombeau)	III	251	
Palais de la chancellerie	I	87	
—— Costa [Peruzzi]	I	43	
—— Farnèse, rez-de-chaussée	II	131	
		133, 135	
—— —— vestibule	—	129	
—— Angelo Massimi [Peruzzi]	III	303	
—— Palma [Antonio da Sangallo]	I	3	
—— place Navone [Vignole]	I	38	
Porte del Popolo [Vignole]	III	232	
Vigne di papa Giulio	II	204	

ENTRE-COLONNEMENTS :

Considérations théoriques	III		678

ESCALIERS :

S. M. a' Monti [Pietro da Cortona], *plans*	III	252	
—— *vue*	—	253	
Palais Barberini, *plans* et *vue*	II	182	
—— (ovale), *plans* et *coupes*	—	184, 185	391 à 396
Palais Braschi [Morelli], *plans*, *coupes* et *vue*	II	196	415
—— *vue*	—	197	417
Palais Corsini, *plan* et *vue*	II	192	
—— Doria Panfili	I	59	202
—— Farnèse [Antonio da Sangallo], *plans*	II	118	
—— —— entrée	—	130	
—— études de construction	—	Vignette.	281 à 282
—— Giraud [Bramante]	II	145	329
—— entrée	—	149	
—— Guarnieri	I	42	
—— Mattei di Giove, *plan*	II	164	362
—— —— *vues*	—	165, 166	
—— du sénateur (rampes doubles), *plan* et *vue*	III	354	
—— Spada, *plan*, *coupe* et *vue*	III	246	
Villa Farnèse	III	263	
—— di papa Giulio, *plan* et *coupe*	II	206	
dans un espace triangulaire	I	36	

PLANS D'ESCALIERS DIVERS :

	Vol.	Planches.	Page du text
Vol. I, pl. 1, 6, 8, 11-14, 16-18, 20, 22, 24, 29, 31, 34, 36, 40, 42, 48, 49, 53-55, 57, 59, 61, 67, 70, 73, 79, 92, 99, 106, 107, 109, 111			
Vol. II, pl. 116, 118, 145, 152, 159, 164-166, 169, 171, 173, 175, 178, 179, 182, 183, 189, 191, 191, 195-197, 202, 206, 224, 225			
Vol. III, pl. 243, 252, 267, 277, 280, 299, 313, 314, 318, 324, 326, 333, 340-342, 344, 350-352			

FONTAINES :

Cloître del Gesù, *vue*	II	198	
Couvent de' SS. Apostoli, *plan* et *vue*	II	168	365
Felice, place di Termini [Dom. Fontana], *plan* et *vue*	II	231	512
Hôpital di S. Spirito	III	259	547
de Moïse (voir : fontaine Felice).			
Place S. Jean-de-Latran, *plan* et *vue*	II	225	493
—— della Madonna de' Monti, *plan* et *vue*	III	347	708
—— —— *coupe*	—	Vignette.	709
—— Montanara, *plan* et *élévation*	II	172	371
—— Navone (voir : fontaine de l'obélisque et des Tritons).			
—— de l'Obélisque [Bernini]	III	274	562
Palais du Commandeur, *vue*	III	257	
—— Lante	II	155	
—— —— *coupe*	—	156	
—— di Monte di pietà, *plan* et *élévation*	II	172	371
—— Panfili, *vue*	I	60	
—— du Sénateur, au Capitole	III	354	
Pauline [Gio. Fontana], *plan* et *vue*	III	276	564
des Tortues [Giac. della Porta], *plan* et *vue*	II	187	398
de Trevi [Niccola Salvi], *plan* et *vue*	III	347	709
—— (états anciens)	—	Vignettes.	709, 710
—— *vue*	—	348	712
—— (portion d'aqueduc antique)	—	Vignette.	712
du Triton [Bernini], *plan* et *vue*	II	187	
des Tritons (place Navone), [Giac. della Porta?], *plan* et *vue*	II	231	513
Vigne di papa Giulio	II	203	
Villa Borghèse (antique)	II	325	669

FRISES :

Mausolée de Sforza, S. M. del Popolo [And. Sansovino]	III	240	
Palais della Farnesina [Peruzzi]	I	101	
Salon du palais Massimi	III	297	
Palais Spada [Giul. Mazzoni]	III	244	

GALERIE A ARCADES :

	Vol.	Planches.	Pages du texte
Palais Farnèse (premier étage)	II	Vignette.	378

GALERIE :

Palais Farnèse [peinte par Annibal Carrache]	II	137	313

GRADINATA :

(Voyez Rampe).

GROTTE :

Villa di papa Giulio	II	221	469

HOPITAL :

de' Genovesi, *coupe* et *vue*	I	91	231
di S. Spirito (et église), palais du Commandeur [Baccio Pintelli, Ant. da Sangallo, Ottav. Mascherino], *plan général*	III	256	542
—— *facade*	—	Vignette.	544
—— cour : *coupe*, fontaine	—	259	547
(Voir : palais du Commandeur).			
della Trinità de' Pellegrini [Paolo Maggi], *plan*	I	9	154

IMPOSTES :

Vol. I. . . . . , pl. 4, 65, 96, 104
II, pl. 129, 131, 133, 149, 201 204
III. . . . , pl. 232, 246, 303, 321

JARDINS :

Farnèse (voir : villa Farnèse).

LAVOIR :

plan et *coupe*	III	274	

LOGES :

du petit Palais Altieri, *plan*, *coupes*, arabesques de la voûte	II	178	382
—— *vue*	—	179	
Palais Farnèse	II	120	287
—— (projet)	—	Vignettes.	282, 294
—— della Farnesina	I	102	242
—— Mattei Paganica [Vignole?]	III	313	
—— Massimi, *vues*	III	290, 293	
—— Vidman, *plan* et *élévation*	II	189	400

MACHINE HYDRAULIQUE :

Vignette, tome I, du texte			156

MAISONS :

	Vol	Planches.	Pages du texte
de Michel-Ange, *plan* et *vue*	III	326	670
de Pietro da Cortona, *plan*	III	341	700
—— *vue* de la cour		Vignette.	701
de Salvatore Rosa, *plan* et *vue* du vestibule	III	326	670
du notaire Sander, *élévation*	III	324	667
Première époque de la Renaissance, *élévations*	I	32	172
—— *détails*		33	172
du seizième siècle, décorées en *sgraffito*	I	110	253
au pied de la roche Tarpéienne, *plan* et *vues*	I	12	156
Place dell' Avila, *élévation*	II	189	404
—— Borghèse, *élévation*	II	169	367
—— —— *plan*, vestibule *vue*	I	99	238
—— de' Cenci, *plan*	III	277	567
—— Madama, *plan*	I	18	162
—— Rusticucci, *plan*	III	331	677
—— S. Salvatore in Lauro, *élévation* et *détails*	I	57	186
—— de' Satiri [Baldassare Peruzzi?], *plans* et *coupes*	I	31	171
—— Serlupi, *élévation*	I	92	232
Près S. M. in Monticelli, *plan*	I	36	174
Près S. M. della Pace, *plan; vue* du vestibule	I	24	166
Via Alessandrina, *plan*	I	47	198
—— dell' Angelo Custode, *plan* et *vue* du vestibule	I	6	151
—— dell' Anima, *plan* et *coupe*	II	164	361
—— d'Ara Celi, *plan* et *élévation*	III	333	679
—— —— *plan*	III	342	702
—— delle cinque Lune, *plan*	I	18	161
—— delle Coppelle, *plan*	I	99	238
—— de' Coronari, *plan*	I	111	254
—— de' Falegnami, *plan*	III	342	702
—— Giulia, *plan*	II	179	383
—— —— [Vignole], *élévation* et *détails*	III	331	676
—— del Governo Vecchio [Bramante?], *plan*, *élévation* et *détails*	I	13	157
—— —— *élévation* et *coupe*	I	35	174
—— Gregoriana, *plan*, *élévation*, *coupe* du vestibule	I	11	156
—— de' Lucchesi, *plan*, *vue* et *coupe* du vestibule	I	42	179
—— della Maddelena	III	331	676
—— di Monserrato, *plan*	III	342	702
—— —— croisée (voyez pl. 323).			
—— porte (voyez pl. 345).			
—— di Monte Brianzo, *plan*	II	197	418
—— di Monterone	II	179	383

MAISONS (SUITE) :

	Vol.	Planches.	Pages du texte
Via di Monterone, *plans*	III	277	367
—— dell' Orso, *plan*	I	24	165
—— delle Pace, *plan*	II	197	418
—— di Parione, *plan*, vestibule, porte, arabesques	I	55	195
—— delle quattro Fontane, *plan*	I	24	165
—— —— *plan, coupe* et *élévation*	I	92	242
—— di S. Catarina de' Funari, *élévation*	II	164	364
—— di S. Giovanni in Laterano, *élévation*	I	10	155
—— di S. Lucia, *plan* et *élévation*	I	99	249
—— di S. M. in Via, *plan*	II	189	401
—— del teatro Valle, *plan* et *coupe*	III	314	

MÉDAILLE :

de Jules III et de la villa Julia	II	221	

MEZZANINES :

Palais Capranica	I	21	
—— de l'évêque de Cervia [Antonio da Sangallo]	III	342	
—— Massimi [Peruzzi]	III	281-283	
		288, 294, 300, 303	
—— Nari	I	37	
—— Negroni [B°. Ammanati]	II	160	
—— Niccolini [Jac. Sansovino]	I	14, 15	
—— Sacchetti [Antonio da Sangallo]	I	95	

MOSAIQUES :

Chapelle Ghigi, S. M. del Popolo [peintures de la coupole sous la direction de Raphaël]	I	98	
S. Lorenzo, hors les murs	III	272	
S. M. Majeure	III	312	
S. Paul, hors les murs	III	338	
Triclinio Leoniano	II	Vignette	195

MUSÉE :

du Capitole, *plan* et *façade*	III	352	

NICHES :

Chapelle Corsini ; S. Jean-de-Latran	II	227	
Palais Farnèse, *coupe*	II	129	
—— Massimi	III	285, 286	
—— —— *plan, coupe* et *façade*	—	302	

NYMPHÉES :

	Vol.	Planches.	Pages du texte.
du collége Nazzareno, *plan*, *coupe* et *élévation*.	III	341	700
Villa di papa Giulio.	II	219, 220	408

OBÉLISQUES :

Place de S. Jean-de-Latran.	II	223	
——	—	Vignette.	181
—— Procédé de restauration.	—	Vignette.	182
—— de S. M. Majeure.	III	305	622
—— de Navone.	—	274	
—— du Peuple.	III	233	

ORDRES :

Baptistère de S. Jean-de-Latran (composite).	—	Vignette.	511
Chapelle S. Andrea [Vignole].	II	201	
—— Ghigi [Peruzzi ?].	I	98	
Cloître S. M. della Pace [Bramante].	I	65	
S. Lorenzo, hors les murs (ionique).	III	268	
S. M. Majeure.	III	309, 310	
SS. Nereo et Achilleo.	III	266	
S. M. del Popolo [Baccio Pintelli].	III	234	
S. Spirito; colonne dorique de l'orgue.	III	258	
Temple rond [Bramante].	I	103, 104	
Palais del Bufalo [Lorenzetto Lotti].	I	17	
—— de la chancellerie [Bramante].	I	81	
		86, 87	
—— Farnèse [Antonio da Sangallo, Michel-Ange].	II	129-131	301, 302
— ——	—	133	305
—— ——	—	Vignettes.	306, 308
—— di Firenze.	III	321	
—— Giraud [Bramante].	II	147	333
—— Lante.	II	156	
—— Linotte [Peruzzi].	I	52	
—— Massimi [Peruzzi].	III	282, 294, 295, 303	
—— Palma [Antonio da Sangallo].	I	3	
—— place Navone [Vignole].	I	38, 39	
—— Sacchetti [Antonio da Sangallo].	I	96	
de la porte d'entrée; palais Sciarra di Carbognano [Flaminio Ponzio].	II	144	
Palais Spada.	III	246	

ORDRES (SUITE) :

	Vol.	Planches.	Pages du t. II
Maison [Bramante?]	I	13	
Porte del Popolo [Vignole], (dorique)	III	232	
—— S. Spirito [Antonio da Sangallo]	I	46	
Portique sur le Capitole [Vignole]	I	4	
Vigne di papa Giulio	II	204	
Villa di papa Giulio [Vignole]	II	209, 210	

ORNEMENTS :

Chapelle S. Andrea [Vignole]	II	201	
—— S. Giovanni in Oleo [Bramante]	I	25	
S. M. Majeure	III	309, 310	
Palais Braschi	II	196, 197	
—— de la chancellerie [Bramante]	I	82, 86, 87, 88	
—— Farnèse	II	121, 131, 133 135	
—— —— (de plafonds)	—	137-139	
—— Giraud [Bramante]	II	148	
—— Lante	II	156	
—— ——	—	Vignette.	351
—— Massimi	III	283, 295 289-293, 296-298, 302	
—— Mattei di Giove [Cº. Maderno]	II	165, 166	
—— Mattei Paganica	III	313	
—— de Venise (de porte)	I	76	
—— via Giulia [Peruzzi]	III	345	
Petit palais [Vignole]	I	38	
de porte [Baccio Pintelli]	II	151	
Porte de S. Giacomo degli Spagnuoli	III	254, 255	
—— de S. M. sopra Minerva	II	188	
—— du palais del Governatore	I	19	
Villa di papa Giulio	II	210	

PALAIS.

Accoramboni, *plan*	II	197	418
Albani, *plan*	II	169	368
Altemps [Peruzzi et Mart. Lunghi?], *plan*	II	169	368
—— —— cour, *coupe* et *vue*	—	170	369
Altieri, *plan*	I	67	268
Astalli (*plan* dans un espace triangulaire)	I	40	177

PALAIS (suite) :

	Vol.	Planches.	Pages du texte.
d'Aste [Antonio de' Rossi], *plan*	III	254	
degli Atti, *plan*	III	341	500
de la banque [Antonio da Sangallo], *élévation*	I	47	185
Barberini [Cᵒ. Maderno, Borromini, Bernini], *vue d'ensemble, plan général*	II	181	386
—— *plans, façade principale* et *vue* du vestibule	—	182	387
—— *plans détaillés*	—	183	392
—— escalier ovale, *plans* et *coupes*	—	184	394
—— ——	—	185	396
—— *façades principale* et *postérieure, vues*	—	186	397
—— *vue* sur les murs du jardin	—	Vignette.	387
Boadile [Giacomo della Porta], *élévation*	I	56	196
Boccapaduli, *plan*	I	34	173
Bonadies, *plan*	II	191	404
Borghèse [Mart. Lunghi, Flam. Ponzio], *plan* et *vue* des façades	II	175	376
—— cour, *vue* et *coupe*	—	176	377
—— portiques	—	Vignette.	378
Bossi	III	243	527
Braschi [Morelli], *façade* ancienne	II	Vignette.	416
del Bufalo [Lorenzetto Lotti], *plan*, *coupe* et *détails*	I	17	161
Camerata, *plan*	III	267	554
Capranica, *élévation* et *détails*	I	21	163
Cardelli, place Margana, *plan*	I	34	173
Cardelli, —— Cardelli, *plan*	I	57	197
Cellesi, *plan*	II	189	400
de la chancellerie [Bramante], et S. Lorenzo in Damazo, *plan* et *élévation*	I	79	224
—— *élévations*	—	80	224
—— *ordres* et *détails*	—	81	
—— croisée : *détails*	—	82	224
—— cour et escaliers, *vue*	—	84	226 à 230
—— —— *coupe*	—	85	226
—— —— *ordres* et *détails*	—	86	228
—— —— *détails*	—	87	228
—— —— portes	—	88	229
—— arabesques et peintures	—	89	229
—— grande et petite cour, *vues*	—	90	230
—— [porte projetée par Bramante]	III	351	715
Cicciaporci [Jules Romain], *élévation*	I	106	247
Colonna di Sonnino, *plan*	III	314	651
du commandeur di S. Spirito, *plan*	III	256	
—— cour : *vue* et *coupe*	—	258	545

PALAIS (suite) :	Vol.	Planches.	Pages du texte.
des conservateurs [Michel-Ange, Giacomo della Porta], *plan*	III	352	
—— *façade* et *portique*	III	353	727
della Consulta [Ferdinando Fuga], *plans* et *coupes*	I	29	169
—— *vue* de la cour	—	30	170
Corandini, *plan* et *coupe*	I	92	232
Corsini [Ferdinando Fuga], *plan général*, *coupe* sur le vestibule	II	191	405
—— *plan*	—	Vignette.	407
—— *plans*, *vue* du vestibule et de l'escalier	—	192	408
Costa [Peruzzi], *élévation* et *détails*	I	43	180
——	—	Vignette.	82
Doria Panfili [Bramante ? et Bernini ?], *plan*, écuries	I	58	198
—— *coupe*, vestibule et escalier, *plan*	—	59	200
—— vestibule et escalier, *coupe* et *vue*	—	60	202
de l'évêque de Cervia [Antonio da Sangallo], *élévation* et *détails*	III	342	702
dit : la Farnesina [Peruzzi], *plans*	I	100	240
—— *élévation*	—	101	241
—— *vue* extérieure, vestibule peint	—	102	242
Farnèse [Antonio da Sangallo, Vignole, Michel-Ange], *vue générale*, *plans* des souterrains et du rez-de-chaussée	II	115	259
—— *plans primitifs*	—	Vignettes.	260 279
—— État des constructions avant 1546	—	Vignette.	266
—— *Plan* du rez-de-chaussée	—	116	278
—— —— premier étage	—	117	279
—— *Détails* à divers plans	—	118	281
—— *Élévation principale*	—	119	284
—— —— et *coupe*	—	120	287
—— —— [projet de Sangallo]	—	Vignette.	289
—— *Corniche de couronnement* (Michel-Ange ; Vignole)	—	121	290
—— —— [projet de Sangallo]	—	Vignette.	289
—— *Détails* de l'élévation	—	123	293
—— *Élévation postérieure*	—	124	293
—— Vestibule d'entrée : *plans* et *coupe*	—	126	298
—— —— *vue* et *coupe*	—	127	299
—— —— *détails*	—	128, 129	300 301
—— Cour : *coupes*	—	125	296
—— —— *vue*	—	136	312
—— —— —— *perspective* [d'après un manuscrit de Sangallo]	—	Vignette.	273
—— —— parties principales de la *coupe*	—	130	303
—— —— [premier projet de Sangallo]	—	Vignette.	303

PALAIS (suite) :

	Vol.	Planches.	Les du tex.
Farnèse, cour : *détails* du rez-du-chaussée	II	131, 132	305
—— —— du premier étage	—	133	305
——	—	134	310
—— —— bases, chapiteaux ioniques	—	Vignettes.	306, 308
détails	—	135	311
—— Galerie d'Annibal Carrache	—	137	313
—— Plafonds	—	137	315
——	—	138	317
——	—	139	318
——	—	Vignettes.	316, 318, 319
di Firenze, *plan général* et *vue* de la cour	III	318	660
—— chapiteaux antiques	—	Vignette.	662
—— loge du rez-de-chaussée, *plan*, pavé et *vue*	—	319	663
—— *élévation* et *coupe*	—	320	665
—— *détails*, ordres, arabesques	—	321	669
Fonseca, *plan*	II	191	405
Gamberucci, *plan*	II	191	405
Gentili, *plan*	III	111	285
di S. Giacomo degl' incurabili, *plan*	III	267	554
Giraud [Bramante], *plan* du rez-de-chaussée et de l'entrée de l'escalier	II	145	328
—— —— des étages, *élévation principale*	—	146	330
—— *détails*	—	147	333
—— cour : *coupe* et *détails*	—	148	335
—— *détails*	—	149	336
Giustiniani [Gio. Fontana, Borromini], *plans*, *coupe*, *vue* du vestibule	III	340	709
Grimaldi, via de' Lucchesi, *plan*	I	54	199
Grimani, via Rasella, *plan*	II	169	367
Guarnieri, *plan*, *vue* du vestibule et de l'escalier	I	42	179
Lancellotti, place Navone, *plan*	II	164	361
Lancellotti, Vicolo dell' arco di Parma, *plan*, *vue* de la cour	III	346	702
Lante, *plan* et *élévation*	II	153	343
—— *détails*	—	154	349
—— *coupe* sur le vestibule et la cour	—	155	350
—— *vue* de la cour	—	155	350
—— *détails* de la cour	—	156	353
—— ornement	—	Vignette.	351
de Latran (voir : palais pontifical).			
Lavajani, *plan*	III	314	52

PALAIS (suite) :

	Vol.	Planches.	Pages du texte.
Linotte [Baldassare Péruzzi], *plan* et *élévation*	I	49	187
— *coupe*	—	50	190
—— *élévation postérieure* et *détails*	—	51	192
—— *ordres* et *détails*	—	52	193
Maccarani, *plan* et *vue* du vestibule	I	48	187
Magnani, *plan*	II	191	404
Massimi (Pietro et Angelo), [Baldassare Peruzzi], *plans*, *vue extérieure*	III	280	571
—— —— —— *plan*	—	Vignette.	571
—— (Pietro), *plan* et *élévation*	—	281	577
—— —— [premier projet de Peruzzi]	—	Vignette.	578
—— —— inscription	—	Vignette.	582
—— —— *coupe générale sur la longueur*	—	287	588
—— —— *détails* de l'élévation	—	282	586
—— —— entablement, soffite et mezzanines	—	283	587
—— —— vestibule extérieur, *plan*, *coupe*, *détails*	—	284	589
—— —— —— —— *détails*, porte, niche, soffite	—	285	590
—— —— —— —— *vue*	—	286	588
—— —— corridor d'entrée	—	287	588
—— —— cour : *vue générale*	—	290	592
—— —— —— *élévations*	—	288	590
—— —— —— portique, *coupes*	—	289	591
—— —— —— —— —— voûtes et arabesques	—	291	593
—— —— —— *vue* sous le portique du rez-de-chaussée	—	292	594
—— —— —— loge du premier étage, soffite, carrelage	—	293	594
—— —— —— *détails*	—	294	595
—— —— ——	—	295	595
—— —— salon, *vue*; plafonds	—	296	596
—— —— —— plafond, cheminée	—	297	598
—— —— plafond; *vue* d'une cour	—	298	599
—— (Angelo), *plan* et *élévation*	—	299	601
—— —— façade; *détails*	—	300	602
—— —— *coupe générale* sur la longueur et *élévations* sur la cour	—	301	602
—— —— *vue* de la cour; niche	—	302	603
—— —— *détails*	—	303	604
Mattei di Giove [Carlo Maderno), *plan*, *coupes*	I	107	248
—— cour : *vues*	—	108	250
Mattei Paganica [Vignole ?], *plan*, *coupe*, loge, plafond	III	313	649
—— *élévation*	—	314	650
—— *plan* du quartier	—	Vignette.	649
Mignanelli, *plan* et *coupe*	I	53	193
Molara, *plan*	I	36	175

PALAIS (SUITE) :

	Vol.	Planches.	Pages du texte
Montecatini, *plan*	III	243	
Muti Bussi [Gio. Antº. de' Rossi], *plan*	III	342	701
Muti Papazzurri, place de' SS. Apostoli [Gio. Battista Muti], *élévation*	I	28	169
Muti Papazzurri, place della Pilota [Mattia de' Rossi], *plan* et *élévation*	I	8	158
Nari, place delle Coppelle, *élévation*	I	37	175
Nari, près S. Chiara, *plan*	I	54	194
Negroni [Bart. Ammanati], (aujourd'hui di Sermonetta), *plan* et *élévation*	II	159	353
—— *détails* de la façade	—	160	355
—— ——	—	161	356
—— *coupe* sur le vestibule et la cour	—	162	356
—— *vue* de la cour	—	162	356
del Nero, *élévation*	II	179	383
Niccolini [Jacopo Sansovino], *plan* et *élévation*	I	14	158
—— *coupe*	—	15	160
Ossoli [Baldassare Peruzzi], *plan* et *élévation*	I	61	203
—— *coupes*	—	62	203
Palma [Antonio da Sangallo], *plan* et *élévation*	I	1	147
—— *coupes* sur la cour	—	2	150
—— *détails*	—	3	150
Panfili, *plan*	III	324	68
—— *façade*	—	Vignette.	668
Patrizi, place di S. Luigi de' Francesi, *plan* et *coupe*	—	20	163
Patrizi, près S. Catarina de' Funari, *plan*, *élévation* et *coupe*	I	22	164
place di Campo Marzo, *plan*, *vue* du vestibule	I	18	162
—— Navone [Vignole], *élévation*	I	37	175
—— —— *détails*	—	38, 39	176
—— della Pace, *élévation*	I	23	164
pontifical de S. Jean-de-Latran [Dom. Fontana], *vue*	II	223	
—— *plan*	—	224	488
—— façades extérieure et intérieure	—	229	507
Port di Ripetta, *élévation*	I	10	155
près la place de' SS. Apostoli, *plan*	I	40	178
de Raphaël Sanzio, démoli en 1661 [Bramante et Raphaël], *plan topographique* et *élévation*	III	346	707
de' Romanis, *plan* et *vue* de la cour	I	36	175
Rospigliosi [Flam. Ponzio], *plan* et *vue* de l'entrée	III	328	672
Sacchetti [Antonio da Sangallo] *plan*	I	92	233
—— *élévation*	—	93	234
—— —— *détails*	—	94	
—— croisées, *détails*	—	95	235
—— cour : *vues*, *coupe*, *détails*	—	96	

PALAIS (suite) :

	Vol.	Planches.	Pages du texte
Salviati [Nanni di Baccio Bigio], *plan* et *élévation*	III	277	566
Sciarra di Carbognano [Flaminio Ponzio], *élévation* principale	II	143	326
—— *détails*	—	144	327
du Sénateur, au Capitole, *plan*	III	352	725
—— *plan* et *vue*	—	353	
—— *vue*	—	354	729
di Sermonetta (voir : Negroni).			
Sora [Bramante?], *plan* et *élévation*	II	195	412
—— *coupe* sur la cour	—	Vignette.	413
Spada [Mazzoni et Borromini], *plan*, et *plan* de la colonnade en perspective	III	243	527
—— *élévation* et *frise*	—	244	529
—— cour : *coupe* et *vue*	—	245	530
—— *ordres*, escalier, *plan*, *coupe* et *vue*; porte	—	246	530
Spada (petit palais), *élévation*	I	26	107
Stoppani [Raphaël d'Urbin], *plan*, *élévation*, *façade*	III	267	554
Strozzi, *plan*	I	111	255
Tomati, *plan*	I	20	103
Trulli, *plan*	I	34	153
de Venise (Grand et petit) [Baccio Pintelli? Giul. da Majano], *plan*	I	73	205
—— —— *élévations* et *coupes*	—	74	217
—— —— *vues*	—	78	224
(Grand) —— *élévation* et *coupe*	—	75	220
—— —— *détails*	—	96	
(Petit) —— *élévation*, *coupe* et *détails*	—	77	224
Verospi [Onorio Lunghi], *élévation*	I	16	160
via Giulia [Peruzzi], *plans*, *coupes*, *élévation*, *vues* du vestibule et de la cour	III	344	704
—— *détails* et peintures	—	345	706
—— arabesques	—	Vignette.	705
vicolo dell' Oro, *plan* et *élévation*	I	106	248
Vidoni (voir : Stoppani).			

PAVEMENTS :

S. Agnese, hors les murs	I	112	
S. Lorenzo, hors les murs (mosaïques)	III	269	
S. M. Majeure (mosaïques)	III	308	
Temple rond [Bramante], (mosaïques)	I	105	
Palais Altieri (loge)	II	178	
—— Farnèse (palier)	II	118	
—— di Firenze (loge)	III	319	

PIEDESTAUX :

Vol. I. . . . . , pl. 86, 104
Vol. II, pl. 129, 133, 135, 144, 156
Vol. III. . . . . , pl. 232, 251, 303

PILASTRES :

Vol. I. ., pl. 25, 44, 105
Vol. II, pl. 133, 149, 156
Vol. III. . , pl. 294, 303

PISCINE :

				Pages du texte
Villa Negroni, *plan*	III	276		
—— *vue*	—	Vignette.		565

PLACES :

Barberini, *vue*	II	181	
du Capitole, *plan* et *vue générale*	III	352	
—— *vue* de l'entrée	—	353	
du palais Farnèse (vue générale)	—	115	276
del Popolo, *vue*	III	233	

PLAFONDS :

S. Agnese, hors les murs	I	113	
Baptistère de S. Jean-de-Latran, *détails*	II	230	
S. Francesca Romana	III	350	714
S. Grisogono	III	343	703
S. Lorenzo, hors les murs	III	270	558
S. M. Majeure, *vue perspective*	III	306	
—— *détails*	—	310	
Palais Farnèse (voir).			
—— Massimi	III	291, 293	
		296-298	
—— Mattei Paganica	III	313	

PLANS TOPOGRAPHIQUES :

de Rome Moderne, tome I[er] des planches			145
du faubourg del Popolo, et *vue*	II	199	
des environs de la basilique de S. Paul	III	334	

PORT :

di Ripetta, *plan* et *vues*	III	349	713

PORTES :

	Vol.	Planches.	Pages du texte.
Chapelle S. Giov. in Oleo [Bramante]	I	25	
S. M. sopra Minerva	II	188	400
Temple rond [Bramante]	I	104	
Palais du commandeur di S. Spirito (cintrée)	III	258	
Flaminia (voir : porte del Popolo).			
Maison [Baccio Pintelli?]	II	151	340
Palais de la chancellerie [Bramante]	I	87, 88	
—— Farnèse	II	131, 132, 134	
—— di Firenze	III	321	
—— Giraud [Bramante]	II	149	
—— del Governatore	I	19	162
—— Massimi	III	285, 292, 295, 297, 300, 303	
—— Mattei Paganica	III	313	
—— place de' Caprettari	II	172	371
—— pontifical de S. Jean-de-Latran (cintrée)	II	229	
—— Sacchetti [Antonio da Sangallo]	I	96	
—— via Giulia [Peruzzi]	III	345	706
Portique sur le Capitole [Vignole]	I	4	

PORTES D'ENTRÉE :

Chapelle S. Andrea [Vignole]	II	204	
Cloître S. M. della Pace [Bramante]	II	193	409
S. Agostino [Baccio Pintelli]	II	157	
S. Catarina de' Funari [Giac. della Porte]	I	5	
S. Giacomo degli Spagnuoli [Baccio Pintelli]	III	254, 255	540
S. Lorenzo in Damaso [Vignole], *détails*	I	83	226
—— [Projet de Bramante]	III	351	717
S. M. dell' Anima	I	69	
S. M. del Popolo [Baccio Pintelli]	III	234	
S. Pietro in Montorio [Baccio Pintelli] (profils)	I	44	
Hôpital di S. Spirito [Baccio Pintelli]	III	260	547
Palais Boadile [Giac. della Porta]	I	56	
—— Lante	II	154	
—— Muti Papazzuri	I	28	
—— Negroni [Ammanati]	II	160	
—— Sacchetti [Antonio da Sangallo]	I	94	
—— de Venise [Giuliano dà Majano]	I	76	

PORTES D'ENTRÉE CINTRÉES :

	Vol.	Planches.	Pages du texte
Casin ; vigne di papa Giulio	II	203	
des jardins Farnèse, *plan*, *élévation* et *vue*	III	264	
de maison	I	55	
de maison	II	189	
de deux maisons	III	325	669
de maison ; via Giulia	III	331	676
maison de la Renaissance	I	32, 33	
maison ; via di Monserrato	III	345	707
Palais de la chancellerie [projetée par Bramante]	III	351	715
—— Farnèse	II	120	
—— Palma [Antonio da Sangallo]	I	1	
—— Muti Papazzuri [Mattia de' Rossi]	I	8	
—— Sciarra di Carbognano	II	143	
—— Serristori	III	333	680
— Sora	II	195	
—— Spada (petit)	I	26	
—— Verospi [Onor. Lunghi]	I	16	
Petit palais [Vignole]	I	37	
d'une vigne	III	331	676
——	—	333	679, 680

PORTES DE VILLES :

del Popolo (cintrée), [Vignole], *plan*, *élévation*, *vue* et *détails*	III	232	517
S. Spirito (non terminée), [Antonio da Sangallo], *plan* et *élévation*	I	45	184
—— —— *détails*	—	46	185
(Ancienne di S. Spirito)		Vignette.	543

MARTEAU DE PORTE :

Palais du commandeur di S. Spirito	III	258	

POIGNÉE DE PORTE :

Palais di Firenze	III	321	

PORTIQUES :

sur le Capitole [Vignole], *élévation* et *détails*	I	4	150
—— *plan*	III	353	
—— *vue*	—	354	
Vigne di papa Giulio, *vue*	II	203	

PUITS :

	Vol.	Planches.	Page du texte.
Cloître S. Pietro in Vincoli, *plan* et *élévation*	II	141	
—— *vue*	—	142	424
Couvent de' Gesuiti [Baccio Pintelli?], *plan*, *vue* et *détails*	III	250	
—	—	Vignette.	548
Hôpital de' Genovesi	I	91	

RAMPE OU GRADINATA :

Palais Barbarini, *vues*	II	182, 186	389
du port di Ripetta, *plan* et *vue*	III	349	
Villa di papa Giulio	II	205, 219	

REFENDS (EXEMPLES DE) :

Vol. I, pl. 10, 11, 13, 14, 16, 23, 26, 35, 37, 43, 47, 49, 61, 71, 80, 99, 106
Vol. II. . . . . , pl. 120, 143, 145, 160, 161, 169, 179, 182, 203, 207
Vol. III. . . . . , pl. 244, 246, 264, 267, 277, 281, 300, 331, 333, 345, 351

ROSACES :

Vol. I. . . , pl. 81, 82, 86, 87, 94, 98, 104, 105
Vol. II. . . . , pl. 121, 133, 134, 137-139, 196
Vol. III. . . . . , pl. 283-285, 296-298, 310

SCALA SANTA.

[Dom. Fontana], *plan*	I	57	197
—— *plan* et *vue*	II	223	
—— *élévation*	—	225	492

SGRAFFITO :

Voir : maisons.

SIÈGE ÉPISCOPAL :

S. Clément	III	248	

SOFFITES :

de l'architrave ; vigne di papa Giulio	II	204	
de corniche [Vignole]	I	38	
de la corniche de couronnement ; palais Farnèse	II	121	
du vestibule (idem)	—	126	
du larmier de l'entablement (idem)	—	131	
de l'imposte des arcades (idem)	—	132	
de corniche ; palais Linotte	I	52	
Palais Massimi	III	283, 284, 285, 286, 293	

SOFFITES (SUITE) :

	Vol.	Planches.	Pages du texte.
de corniche; palais Sacchetti [Antonio da Sangallo]	I	94, 96	
de la corniche de couronnement; palais Spada	III	246	701
Église S. Spirito	III	258	
Temple rond [Bramante]	I	105	

STATUES :

de Marc-Aurèle, place du Capitole	III	353	724
de Moïse [Michel-Ange], frontispice.			
de Paul III, ——			
de Rome, ——			
Torse antique	III	326	

TEMPLE ROND :

de Bramante (voir : S. Pietro in Monterio).

TERRASSES :

Jardins Farnèse	III	264, 265	

TOMBEAUX :

des Scipions (frontispice).			
S. Jean-de-Latran ; chapelle Corsini	II	227	
S. M. dell' Anima ; de Sculteti et Knibe	III	278	568
—— *détails*	—	279	
S. M. della Pace [Bramante ?]	I	64	
Cloître de S. M. della Pace ; de Bocciacio	II	190	402
S. M. del Popolo	II	190	403
——	III	234	521
—— du cardinal Sforza [Andrea Sansovino], *plan* et *élévation*.	—	239	523
—— —— *coupe*, *détails*, arabesques	—	240	525
—— de Giov. di Castro [Sangallo ?] *élévation* et *détails*	—	251	537
—— du cardinal Pallavicini	—	262	550
—— de Giov. della Rovere	—	262	549
—— de Cristo. della Rovere	—	315	654
—— d'Ortega Gomieli	—	330	674
S. M. sopra Minerva ; de Franco. Tornabono	II	190	401
—— d'Arberini, *plan*	—	222	470
—— d'Hieron. Basso [Andrea Sansovino], *vue*	III	241, 242	525
—— —— *vue*	—	Vignette.	526
—— d'Hier. Butio	—	255	542
—— d'Hect. Lenglès ou famille Floridi	—	278	567
—— —— *détails*	—	279	

	Vol.	Planches.	Pages du texte.
TOMBEAUX (SUITE) :			
S. M. sopra Minerva, d'Ant°. Castali	—	330	675
—— de Ferrici	—	350	713
—— —— *détails*	—	Vignette.	714
S. Prassede; du cardinal Cettivori	III	315	654
TRICLINIO LEONIANO :			
plan et *vue*	II	225	494
mosaïques	—	Vignette.	495
VESTIBULES :			
d'une maison	I	6	151
maison, *coupe*	I	11	
d'une maison, *vue*	I	24	
d'une maison	I	42	179
d'une maison, *vue*	I	55	
de maison	I	99	
Maison de Michel-Ange	III	326	670
Palais Barbarini, *vue*	II	182	
—— Corsini, *coupe*	II	191	
—— —— *vue*	II	192	
—— Doria Panfili, *plan*	I	59	
—— —— *vue* et *coupe*	—	60	
—— Farnèse	II	126-130	
—— Guarnieri	I	42	179
—— Maccarani, *vue*	I	48	
Petit palais	I	18	
VIGNE :			
di papa Giulio [Jac. Sansovino, Peruzzi ?], *plan topographique*	II	199	421
—— *plans, élévation* et *vue*	—	202	435
—— *détails, élévation* et *vue*	—	203	439
—— *détails*	—	204	441
VILLA :			
Farnèse (et jardins) [Vignole, Michel-Ange, Gir. Rainaldi], *plans*	III	263	650
—— façades intérieures et extérieures, *vue;* porte d'entrée	—	264	652
—— *vue intérieure* des jardins; *coupe* sur la longueur	—	265	652
di papa Giulio [Vignole, Ammanati], *plan topographique*	II	199	421
—— *plans; vues d'ensemble*	—	205	442
—— *plans* détaillés; *coupe générale*	—	206	445

VILLA SUITE :

	Vol.	Planches.	Pages du texte
di papa Giulio, casin : façade principale	—	207	448
—— —— —— sur la cour et *coupe*	—	208	450
—— —— *détails*	—	209, 210	452
—— —— souche de cheminée	—	Vignette.	454
—— —— *vue* du vestibule d'entrée ; peintures du portique	—	211	455
—— —— *vue* du vestibule, du portique et de la cour	—	212	455
—— —— *vue générale* des bâtiments et de la cour	—	213	456
—— —— *vue* du casin	—	214	456
—— —— peintures et arabesques du portique	—	215	457
—— —— —— —— ——	—	216	458
—— —— —— —— ——	—	217	459
—— —— —— de diverses salles	—	218	460
—— —— carrelage	—	Vignette.	460
—— —— cour basse et nymphée ; *plans*, *coupe* et *élévation*	—	219	461
—— nymphée ; *plan* et *élévations*	—	220	468
—— grotte et glacière, *plan* et *vue*	—	221	469
—— médaille de Jules III et de la Villa	—	221	470
Giustiniani	III	328	673

VOLIÈRES :

Jardins Farnèse	III	264, 265	

VUES :

de la basilique S. Paul et dépendances	III	334	
des trois églises, alle tre fontana	III	339	698
des jardins Farnese et du Forum	III	263	
intérieure des jardins Farnèse	—	265	
des jardins de la villa di papa Giulio	II	205	
de la place et du palais Barberini	II	181	
—— du Capitole et d'une partie de Rome	III	352	718
—— de la basilique et du palais de S. Jean-de-Latran	II	223	
—— di porta S. Giovanni et de la façade de S. Jean-de-Latran	II	226	
—— del Popolo	III	233	
de la porte del Popolo	—	232	
de la place et de l'église S. Pietro in Montorio, de la fontaine Pauline et d'une partie de Rome	III	322	695
de la place et de la fontaine de Trévi	III	347	
du port di Ripetta	III	349	
du Tibre, de S. Pierre, du monte Mario, prise depuis le port de Ripetta	III	349	

FIN DE LA TABLE.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TEXTE.

Pages

Liste des souscriptions VII
Notice sur la vie et les travaux de P. M. Le Tarouilly XIII
Discours préliminaire 1
Renseignements divers 59
Situation géographique de Rome 59
Description topographique 60
Constitution physique du sol 66
Matériaux de construction 73
Tibre, ports et quais 90
Ponts 93
Aqueducs { antiques 95
modernes 99
Cloaques 102
Enceintes et populations successives 105
Portes 120
Régions (*rioni*) ou quartiers 121
Evénements principaux de l'histoire de Rome 123
Liste des papes depuis le XV^e^ siècle 125
Liste chronologique des architectes ayant exercé à Rome depuis le XV^e^ siècle 127
Liste des principaux édifices de Rome moderne, suivant la date de leur construction. 130
Mesures linéaires romaines 141
Des échelles adoptées pour les figures 142
Plan général de la ville 145
Frontispice 146
Notices historiques et critiques sur le 1^er^ volume de planches 147
—— 2^e^ —— 259
—— 3^e^ —— 517
Table analytique générale des planches et du texte 736